دیوانِ غالبؔ سے 14 اشعار کی شرح

ڈاکٹر سید نیر مسعود رضوی

دیوانِ غالب سے 14 اشعار کی شرح

ڈاکٹر سید نیر مسعود رضوی

نیّر مسعود

کتاب نگر

پہلی اشاعت
کتاب نگر، دین دیال روڈ، لکھنؤ
۱۹۷۳ء

نظامی پریس لکھنؤ
میں چھپی

فہرست

تعبیرِ غالب

ابتدائیہ

کچھ عرصہ ہوا میں اور میرے ایک دوست غالب کے منسوخ دیوان کے بعض اشعار کی تشریح میں الجھے ہوئے تھے۔ خاصے بحث مباحثے اور دماغ سوزی کے بعد ان شعروں کے مفاہیم سامنے آئے۔ ایک اور دوست یہ سارا مباحثہ خاموشی سے سن رہے تھے۔ مباحثہ ختم ہونے کے بعد انھوں نے فرمایا کہ آپ لوگوں نے شعروں میں مطالب تو بہت اچھے نکالے ہیں لیکن مجھے یقین ہے کہ اپنے شعروں کے یہ باریک مطالب خود غالب کے ذہن میں بھی نہ ہوں گے۔ میں نے عرض کیا آپ کا مطلب ایک تو یہ ہوا کہ آپ کو غالب کے ذہن کی حد کا خوب اندازہ ہے اور آپ اچھی طرح سمجھتے ہیں کہ غالب کیا سوچ سکتے تھے اور کیا نہیں سوچ سکتے تھے۔ دوسرے یہ کہ ان شعروں کی جن باریکیوں تک ہمارا ذہن پہنچا ہے خود غالب کا ذہن ان تک نہیں پہنچ سکتا تھا، یعنی ہم ذہنی اعتبار سے غالب پر فوقیت رکھتے ہیں اور تجربہ، مشاہدہ، تصور، تخیل، تفکر، ان سب میں غالب ہم سے پیچھے تھے۔ میں نے اپنے دوست کے اس حسنِ ظن کا شکریہ ادا کرتے ہوئے اپنی خدمت میں پیش کیے جانے والے

اس زبردست خراجِ عقیدت کو قبول کرنے سے انکار کر دیا۔ دوست نے فرمایا کہ ان کا مطلب یہ ہرگز نہیں تھا۔ میں نے کہا آپ کے الفاظ کا مطلب یہی نکلتا ہے، البتہ آپ کے کہنے سے معلوم ہوا کہ آپ کا مطلب یہ نہیں تھا۔
وہ ایک غیر رسمی گفتگو تھی، ختم ہو گئی۔ لیکن تشریحِ شعر میں بات اس طرح ختم نہیں ہوتی۔

O

پیشِ نظر مجموعے میں (تین مضامین کے سوا) غالب کے متداول دیوان میں سے چند شعروں کے وہ مفاہیم تلاش کیے گئے ہیں جن کی طرف ان شعروں کے الفاظ رہنمائی کرتے ہیں۔
برادرِ عزیز اظہر مسعود رضوی نے مجموعے کی اشاعت کے سلسلے کی ساری ذمہ داریاں اپنے سر لے کر (جن میں کاغذ کی جوئے شیر لانا بھی شامل ہے) مجھے دردِ سری سے بچا لیا جس پر وہ شکریے کے مستحق ہیں۔

نیّر مسعود
لکھنؤ ۱۱ دسمبر ۱۹۷۳ء

تفہیم غالب پر ایک گفتگو

آشفتگی نے نقش سویدا کیا درست
ظاہر ہوا کہ داغ کا سرمایہ دود تھا

ماہ نامہ "شب خون" (الہ آباد) کے مئی ۱۹۶۸ء کے شمارے میں "تفہیم غالب" کے زیر عنوان جناب شمس الرحمٰن فاروقی نے غالب کے اس شعر کی توضیح کی ہے۔ جولائی کے شمارے میں سعید اختر خلش اس تشریح سے اختلاف کرتے ہیں اور شعر کی ایک اور طرح سے تشریح کرتے ہیں۔ اسی شمارے میں فاروقی صاحب نے خلش صاحب کی تشریح کو رد کر کے اپنی تشریح کی تائید میں مزید دلیلیں پیش کی ہیں۔

فاروقی صاحب کی تشریح کا لب لباب یہ ہے:-

"آشفتہ حالی اور پریشان خاطری نے دل سے عشق کا داغ ہی مٹا ڈالا
ظاہر ہوا کہ عشق کے داغ کی حقیقت محض دھوئیں کے داغ کی تھی جو اگر سے

مانجھنے سے صاف ہو جاتا ہے۔" (جولائی)

اور فاروقی صاحب اس شعر کو غالب کے اس تتبع کے اشعار میں شمار کرتے ہیں

غمِ زمانہ نے جھاڑی نشاطِ عشق کی مستی
وگرنہ ہم بھی اٹھاتے تھے لذتِ الم آگے

اپنی تشریح کی تائید میں فاروقی صاحب نے جو کچھ لکھا ہے ہم پہلے اس کا جائزہ لیتے ہیں:

۱۔ "نقش سویدا کیا درست" کا مطلب فاروقی صاحب "نقش سویدا مٹا دیا" لیتے ہیں۔ یہ مفہوم درست نہیں۔ فاروقی صاحب لکھتے ہیں:

"غلطی کو درست کرنا یعنی اسے مٹا کر دوبارہ بنا دینا جو اردو میں مستعمل ہے وہاں بھی اصل مقصد بنانا، ٹھیک کرنا، سجانا ہی ہوتا ہے۔" (جولائی)

یہاں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ آشفتگی نے "دوبارہ" کس چیز کو بنا دیا؟ اگر نقش سویدا کو، تو اس کا مطلب یہ ہوا کہ نقش سویدا اب بھی بنا ہوا موجود ہے، مٹا نہیں ہے۔ فاروقی صاحب خود ہی لکھتے ہیں کہ "درست کرنا" کہنے کا "اصل مقصد بنانا، ٹھیک کرنا، سجانا ہی ہوتا ہے" پھر اس سے نتیجہ اس کے سوا اور کیا نکلتا ہے کہ آشفتگی نے نقش سویدا بنا دیا، ٹھیک کر دیا، سجا دیا۔ "درست کرنا" کی یہ تینوں تاویلیں صحیح ہیں لیکن ان میں سے کسی سے فنا کرنے اور مٹا دینے کا مفہوم کہاں نکلتا ہے؟ کسی داغ کو رگڑ رگڑ کر اور مانجھ کر غائب کر دینے کے بعد یہ تو نہیں کہا جا سکتا کہ اس داغ کو درست کر دیا گیا۔ کسی شے کو درست کرنے کا مطلب اسے بہتر اور کامل تر بنانا ہوتا ہے نہ کہ اس شے کو یکسر معدوم کر دینا۔

غرض "نقش سویدا کیا درست" کا مطلب یہی ہے کہ آشفتگی نے سویدا کا نقش بنا دیا۔

۴۔ لفظ "سویدا" کا مطلب فاروقی صاحب دل کا نقطہ نہیں بلکہ اس کے لغوی معنی (سیاہ شے) مراد لیتے ہیں۔ اس سلسلے میں انھوں نے "نقش سویدا" کی ترکیب کے متعلق جو کچھ لکھا ہے اس میں خاص طور پر اختلاف کی بہت گنجائش ہے۔ وہ لکھتے ہیں:-

"کیونکہ خود لفظ سویدا کے معنی ہیں وہ سیاہ نقطہ جو دل میں ہوتا ہے، لہٰذا "سویدا" کے ساتھ "نقش" کا استعمال اتنا ہی غلط ہو گا جتنا "لب دریا کا کنارہ"۔ ظاہر ہے کہ غالب ایسی فاحش غلطی کے مرتکب نہیں ہو سکتے تھے"۔ (جولائی)

غالب کا ایک فارسی شعر ہے۔

از خاک غرقہ، کف خون نے دمیدہ ای
اے داغ لالہ نقش سویدا ئے کیستی

[کلیات۔ نول کشور اڈیشن ۱۲۷۹ھ صفحہ ۴۳۱]

دراصل "لب دریا کا کنارہ" اور "نقش سویدا" کی ترکیب میں کوئی مماثلت نہیں ہے۔ یہ مماثلت صرف اس صورت میں ممکن تھی جب "نقش" کے معنی ہوتے "وہ سیاہ نقطہ جو دل میں ہوتا ہے"۔ اور فاروقی صاحب کی تحریر کے انداز "کیوں کہ خود لفظ سویدا کے معنی ہیں وہ سیاہ نقطہ ...." (الخ) سے اشتباہ بھی ہوتا ہے کہ وہ "نقش" کے بھی معنی "وہ سیاہ نقطہ جو دل میں ہوتا ہے" مراد لے رہے ہیں اور انھوں نے

براہ راست "نقش" کے مفہوم پر روشنی نہیں ڈالی ہو۔ لیکن ظاہر ہے کہ نقش کا یہ مفہوم درست نہیں۔ اور غالباً فاروقی صاحب بھی نقش کا یہ مفہوم مراد نہیں لیتے۔ البتہ یہ سمجھا جا سکتا ہے کہ وہ نقش کو نقطہ یا داغ کا ہم معنی قرار دیتے ہیں۔ لیکن اس صورت میں بھی سویدا کے ساتھ نقش کا استعمال "لب دریا کا کنارہ" کی طرح غلط نہ ہوگا۔ چونکہ سویدا ایک مخصوص نقطے کو کہتے ہیں اس لیے "نقش سویدا" کی ترکیب اضافت توضیحی کے ذیل میں آجائے گی جس کی مثالیں "شہر دہلی" "دریائے نیل" "شہنشاہ اکبر" وغیرہ ہیں۔

"نقش" فارسی میں استعمال ہونے والا غالباً سب سے زیادہ وسیع المفہوم لفظ ہے۔ عالم موجودات کا ہر منظر اور عالم محسوسات کا ہر تاثر، ہر خارجی وجود اور ہر داخلی احساس ہر شے بذات خود بھی اور اس شے کا تصور بھی، غرض ہر نمود ظاہر و باطن ایک نقش ہے۔ فاروقی صاحب نے اس ہمہ گیر لفظ کو یہاں تک محدود کیا کہ اسے "سویدا" کا ہم معنی قرار دے دیا۔

"نقش فریادی ہے کس کی شوخی تحریر کا!"

اسی مصرعے میں نقش کا لفظ اپنی کچھ وسعت ظاہر کر رہا ہے۔ بہر حال "نقش" کے مفہوم کی جزوی نمائندگی انگریزی لفظ "Impression" بھی کرتا ہے (دیکھیے لغت اسٹین گاس) اور اس شعر میں نقش کے یہی معنی ہیں۔ بہ صورت موجودہ "نقش سویدا" میں اضافت نسبتی ہے لیکن اس کو اضافت توضیحی قرار دینے سے بھی مطلب میں خلل نہیں پڑتا۔ انگریزی میں ان دونوں اضافتوں کے مترادف

The Impression Suvaidaal Impression of Suvaida بالترتیب

ہیں۔

۳۔ فاروقی صاحب لکھتے ہیں :

"دود بمعنی آشفتگی بھی مجھے قبول نہیں۔ آشفتگی کے معنی چاہے شوریدہ سری کے ہوں یا آشفتہ خاطری کے ..... آشفتگی کے معنی پریشاں خاطری بھی ہو سکتے ہیں .... دونوں صورتوں میں یہ کیفیت "دود" سے بڑھ کر ہوگی کیونکہ دھواں جلدی سے منتشر ہو جاتا ہے لیکن عشق کی شوریدہ سری ہو یا ذہنی پریشاں حالی، یہ دونوں جلدی سے منتشر ہونے والی چیزیں نہیں ہیں۔" (جولائی)

اس بیان میں استعارہ و تشبیہ کی غائت کو نظر انداز کر دیا گیا ہے۔ استعارے میں مستعارلہ اور مستعارمنہ کی قدرِ مشترک (اصطلاح "وجہ جامع") اور تشبیہ میں مشبہ اور مشبہ بہ کی قدرِ مشترک (اصطلاح "وجہ شبہ") کو مرکزِ توجہ بنایا جاتا ہے اور اس قدرِ مشترک کے سوا دونوں کے مابین جو تنافر اور بے شمار اختلافات ہوتے ہیں ان کو نظر انداز کر دیا جاتا ہے۔ یعنی اگر کسی بہادر شخص کو استعارۃً شیر کہا جائے تو اس بہادر شخص کے دم اور پنجے نہ ہونے کی وجہ سے استعارے کو ناقص کہنا اور کسی حسین چہرے

لہ شوریدہ سری" اور "پریشاں حالی" خود انتشار کی صورتیں ہیں، ان کے زائل ہونے کو "منتشر ہونا" نہیں کہا جا سکتا۔

میں پنکھڑیاں اور ڈنٹھل نہ ہونے کی بنا پر پھول سے اس حسین چہرے کی تشبیہ کو غلط قرار دینا درست نہ ہوگا۔ "آشفتگی" اور "دود" میں قدر مشترک انتشار اور پیچ و تاب ہے۔ گریز پائی اور جلد زائل ہو جانا دود کی ایک اور صفت ہے جس کی بنا پر اس کے ساتھ عارضی اور ناپائدار اشیا کو بھی تشبیہ دی جا سکتی ہے۔ لیکن آشفتگی اور بے قراری وغیرہ سے مماثل قرار دیتے وقت عموماً دود کی اس صفت سے قطع نظر کر کے صرف اس کے انتشار اور پیچ و تاب کو مدنظر رکھا جاتا ہے۔[1] بالکل اسی طرح جیسے شمع کو زباں دراز، زیادہ گو اور آتش بیان قرار دے کر بھی اس کو مشبہ بہ بنایا جاتا ہے اور خاموشی کے ساتھ گھٹ گھٹ کر جل مرنے کی تشبیہ بھی شمع ہی سے دی جاتی ہے یا پھول کی وجہ شبہ کہیں خوش بو ہوتی ہے کہیں ہنسی، کہیں حسن، کہیں ناپائداری، کہیں محبوبانہ سرد مہری اور کہیں عاشقانہ گریباں دریدگی۔

۴۔ فاروقی صاحب کا یہ بیان بھی محل نظر ہے:

> "دود اور آشفتگی میں تناسب لفظی ضرور ہے لیکن صرف اس حد تک کہ دونوں میں پیچ و تاب کی کیفیت ہوتی ہے۔" (جولائی)

دراصل "دود" اور "آشفتگی" میں کسی بھی قسم کا "تناسب لفظی" نہیں ہے، بلکہ ان دونوں لفظوں میں تو کوئی ایک حرف بھی مشترک نہیں ہے، البتہ پیچ و تاب کی کیفیت

---

[1] مثلاً: بوئے گل، نالۂ دل، دود چراغ محفل / جو تری بزم سے نکلا سو پریشاں نکلا۔ غالب

از نالہ سیہ درد بود جائے شرر سیدیم / چوں دود بہ پیچم کشول بگرہ اسیغ — بیدل

نفس بہ سینۂ بیدل ز شعلۂ شوق است / چو دود در قفس پیچ و تاب می گردد — بیدل

کا دونوں میں مشترک ہونا الفاظ و معانی کے ذیل میں لاتا ہے۔ اسی قدر مشترک اور مماثلت کی وجہ سے دو معنی آشفتگی قبول کیا جا سکتا ہے۔

۵۔ جملۂ معترضہ کے طور پر اس خیال سے بھی اختلاف کیا جا سکتا ہے کہ :
"عشق کی شوریدہ سری ہو یا ذہنی پریشاں حالی یہ دونوں جلدی سے منتشر ہونے والی چیزیں نہیں ہیں" (بولائی)
عشق کی شوریدہ سری وصل کے اولیں لمحے میں ("ملتے ہی انکے بھول گئیں کلفتیں تمام") اور ذہنی پریشاں حالی اس پریشاں حالی کا اصل سبب دور ہوتے ہی ختم ہو سکتی ہے۔

۶۔ فاروقی صاحب اس امر پر زور دیتے ہیں کہ دھوئیں کا داغ ناپائدار اور دھوئیں ہی کی طرح "جلدی سے زائل" ہو جانے والی شے ہے۔ جملۂ معترضہ ہی کے طور پر اس نظریے کو بھی معرض بحث میں لایا جا سکتا ہے۔ بہرحال یہ فاروقی صاحب کو بھی تسلیم ہے کہ دھوئیں سے داغ پڑتا ضرور ہے۔ اور ہم آگے چل کر دیکھیں گے کہ شعر کی تشریح میں یہ حقیقت کس قدر اہمیت رکھتی ہے۔

غالب کا شعر ایک بار پھر پڑھئے :

آشفتگی نے نقش سویدا کیا درست
ظاہر ہوا کہ داغ کا سرمایہ دود تھا

فاروقی صاحب کی تشریح کو قبول کرنے کے لیے ہمیں بھی ان کے ساتھ ماننا پڑے گا کہ :

(۱) "آشفتگی" سے مراد وحشت، غم روزگار یا دنیاوی پریشانیاں ہیں، عشق یا جنون کی

وغیرہ ہرگز مراد نہیں ہیں۔
(۲) "نقش" کے معنی نقطہ یا داغ کے ہیں۔
(۳) "سویدا" کا مطلب دل کا سیاہ نقطہ نہیں بلکہ محض سیاہ ہے۔
(۴) "نقش سویدا" کا مطلب سیاہ داغ ہے۔
(۵) سیاہ داغ سے مراد عشق کا داغ ہے۔
(۶) عشق کے داغ سے مراد خود عشق ہے۔
(۷) "درست کیا" کا مطلب ہے "مٹا دیا"۔
(۸) "داغ" سے مراد وہی عشق کا داغ ہے جسے پہلے مصرعے میں غالب "نقش سویدا" کہہ چکے ہیں۔ (یعنی مصرع ثانی میں داغ کا لفظ زوائد میں شمار ہو سکتا ہے۔)
(۹) "دود" کے لفظ کا آشفتگی سے کوئی تعلق نہیں بلکہ غالب نے یہ لفظ محض داغ کی ناپائیداری ظاہر کرنے کے لئے استعمال کیا ہے۔
(۱۰) کسی داغ کا مٹ جانا یہ ظاہر کرتا ہے کہ وہ دھوئیں کا داغ تھا، یعنی دھوئیں کے داغ کا ناپائیدار ہونا مسلمات میں سے ہے۔
(۱۱) پورے مصرع ثانی کا مطلب یہ ہے کہ عشق کا داغ ناپائیدار تھا۔
(۱۲) یہ شعر غم زمانہ کے مقابلے میں عشق کی ناپائیداری اور کم حقیقتی سے متعلق ہے۔
سید اختر صاحب خلش کی تشریح کا خلاصہ یہ ہوا اور یہ تشریح دراصل اثر لکھنوی کی ہی "بہ قول حضرت اثر یہاں آشفتگی کے معنی آشفتہ خاطری اور پریشانی کے نہیں ہیں۔ بلکہ آشفتگی سے مراد عشق کی شوریدگی ہے ... سویدا حضرات

صوفیا میں دل کا وہ نقطہ ہے جس کے ذریعے جمال الٰہی کا مشاہدہ ہوتا ہے .... غالب فرماتے ہیں کہ نقش سویدا پورے طور پر اجاگر نہیں ہوا تھا عشق کی شوریدہ سری نے اس کی کثافت دور کر دی .... اور جمال محبوب کا مشاہدہ میسر آ گیا نتیجہ یہ ہوا کہ وہی آشفتگی عشق (جیسے داغ کی رعایت سے دھواں کہا ہے کیوں کہ دھویں میں بھی پیچیدگی اور پریشانی کی صلاحیت ہوتی ہے) داغ کا سرمایہ یا حاصل بن گئی کیوں کہ یہ عشق ہی تھا جس نے سویدا کو دوسرے داغوں سے ممتاز کیا اور اس کا صحیح منشا بتایا۔"

اس تشریح سے مندرجہ ذیل نتیجے نکلتے ہیں :-

(۱) "آشفتگی" سے مراد عشق کی شوریدگی ہے اور کچھ نہیں۔

(۲) پورے شعر کا مفہوم صرف یہ ہے کہ عشق کی شوریدگی (آشفتگی) کی بدولت نقش سویدا اجاگر ہو گیا اور اس میں عاشق نے اپنے محبوب کا دیدار کر لیا۔

(۳) دوسرے مصرعے میں اسی مفہوم کی تکرار کر دی گئی ہے البتہ استعارۃً آشفتگی کو دود اور نقش سویدا کو داغ کہہ دیا گیا ہے یعنی مصرع ثانی شعر کے مفہوم کو آگے نہیں بڑھاتا۔

(۴) یہ شعر عشق حقیقی سے متعلق ہے۔

(۵) "سرمایہ" اور "حاصل" کو خلش اور اثر صاحب ہم معنی الفاظ قرار دیتے ہیں جس پر فاروقی صاحب نے گرفت بھی کی ہے۔ سرمایہ حاصل کے معنی میں نہیں آتا بلکہ حاصل سرمایے کی بدولت ظہور میں آتا ہے۔ مثلاً اگر کوئی شخص ایک مکان کی تعمیر میں رقم صرف کرتا ہے تو وہ رقم سرمایہ اور تعمیر شدہ مکان اس سرمایے کا حاصل ہے۔ اگر کوئی شخص کسی

کاروبار میں روپیہ لگتا ہے تو لگایا ہوا روپیہ سرمایہ اور کاروبار کا منافع اس کا حاصل ہے۔ غرض حاصل کا دارومدار سرمایے پر ہوتا ہے۔ اور جیسا کہ عرض کیا گیا حاصل سرمایے کی بدولت ظہور میں آتا ہے یعنی حاصل سرمایے کا نتیجہ ہوتا ہے۔ غالب کہتے ہیں کہ "داغ کا سرمایہ دود تھا" جس کو یوں بھی سمجھ سکتے ہیں کہ "دود کا حاصل داغ تھا" یعنی دود سے داغ کا ظہور ہوا اور دھوئیں سے داغ پڑنا ایک عام حقیقت ہے۔ اس طرح غالب کا یہ مصرع ثانی ایک ایسی عام حقیقت کی توثیق کرتا ہے جو مصرع اول کے مضمون سے مماثلت رکھتی ہے۔

ترسیل خیال کے لیے عام حقیقتوں کو تصرف میں لانا اور استنباط نتائج کے لیے مماثل حقیقتوں کو تلاش کرنا اس ادبی روایت کا نشان امتیاز ہے جس کے آخری علم بردار مرزا غالب تھے۔ غالب شناسی کے لیے اس روایت کو نظر میں رکھنا ضروری ہے۔

اس ادبی روایت سے ہماری مراد ہند فارسی شاعری ہے جو اپنے آب و رنگ میں ایران کی فارسی شاعری سے الگ ہے اور جس کی تاریخ ہندستانی مغلوں کی تاریخ کے ساتھ نہ صرف وابستہ و پیوستہ ہے بلکہ ان دونوں ادبی اور سیاسی تاریخوں میں عروج و زوال کی عجیب مماثلت بھی ہے۔ کلاسیکی اردو شاعری کا خمیر ایرانی شاعری سے نہیں بلکہ اسی ہند فارسی شاعری سے تیار ہوا ہے۔ یہاں ہند فارسی شاعری پر کوئی تفصیلی گفتگو مقصود نہیں لیکن اس کا اجمالی خاکہ یہ ہے کہ ایران کے صفوی بادشاہوں کی شعر و شاعری سے بے نیازی اور شعرا کے ساتھ سرد مہری سے بددل ہو کر ایران کے بے شمار شاعروں نے ہندستان کا رخ کیا جہاں

صفویوں کے ہم عصر مغل بادشاہ شعر و ادب کے شائق اور شاعروں کے بڑے قدردان تھے۔ چنانچہ ہندوستان میں ان شاعروں کو ہاتھوں ہاتھ لیا گیا۔ اس طرح ہندوستان فارسی شاعری کا ایران سے بڑا مرکز بن گیا اور اس نئے مرکز میں فارسی شاعری کا ایک نیا دور شروع ہوا جس نے مقامی فضا سے متاثر ہو کر ایک جداگانہ ادبی روایت قائم کر دی۔ اس روایت کو استحکام اکبر اور جہانگیر کے عہد میں نظیری نیشاپوری، عرفی شیرازی، فیضی فیاضی، غزالی مشہدی، ظہوری ترشیزی اور طالب آملی وغیرہ کے ہاتھوں حاصل ہوا۔ شاہ جہاں کے عہد میں صائب تبریزی، کلیم ہمدانی اور حاجی قدسی کے یہاں وہی لطافت خیال اور نفاست اظہار نمایاں ہوئی جو شاہ جہانی عمارتوں کی خصوصیت ہے۔ آخری بڑے مغل اورنگ زیب کے زمانے میں ناصر علی سرہندی اور غنی کشمیری کے علاوہ ہند فارسی شاعری کا آخری بڑا نمائندہ نمودار ہوا۔ یہ میرزا عبدالقادر بیدل تھا جس کا کلام اتنا ہی تہ در تہ اور پراسرار ہے جتنی اورنگ زیب کی شخصیت۔ بعد مغل حکمرانوں کے سلسلے کی آخری کڑی بہادر شاہ ظفر کے عہد میں اس روایت کے آخری صاحب طرز شاعر غالب تھے۔[1]

مختلف حقائق و مظاہر میں مماثلت تلاش کر کے ایک کو دوسرے کی وضاحت

---

[1] یوں تو غالب کے بعد بھی ہندوستان میں فارسی شاعر ہوتے رہے لیکن صاحب طرز شاعر اقبال کے سوا کوئی نہ ہوا۔ اور طرز اقبال ہند فارسی شاعری کی اس روایت سے علیحدہ ہے، اگرچہ اقبال نے ہند فارسی شاعروں سے بھی استفادہ کیا ہے۔

کے لیے پیش کرنا استعارہ و تشبیہ کے ذیل میں آتا ہے اور یہ عمل عجمی اور ہندستانی شاعروں کے یہاں مشترک ہے، لیکن ان مماثلتوں کو دلیل اور استشہاد کے طور پر پیش کرنے میں ہند فارسی شاعر اپنے ایرانی ہم فنون سے منزلوں آگے بڑھ گئے۔ مماثل حقیقتوں کی تلاش اور ان سے حسب دل خواہ نتائج کے استنباط میں ان شاعروں نے ایسی دقت نظر اور معنی آفرینیوں کا مظاہرہ کیا کہ یہ ان کا مخصوص رنگ بن گیا۔ یہ رنگ چند اور رنگوں (نیز زبان و بیان کے امتیازات) کے ساتھ مل کر اس ہند فارسی شاعری کی تشکیل کرتا ہے جو خالص عجمی شاعری سے اتنی مختلف اور ایرانی ذوق اس سے یہاں تک منحرف ہے کہ اہل ایران نے اس کو "سبک ہندی" (ہندوستانی سانچہ) کا نام دے کر فارسی ادب کی تاریخ سے تقریباً خارج کر دیا[1]

ہند فارسی شاعروں کے یہاں مماثل حقیقتوں کا استعمال کئی جہتوں سے ہوتا ہے۔ کبھی کسی نصیحت کی دلیل کے لیے، کبھی کسی قول کی تصدیق کے لیے، کبھی کسی ذاتی واردات کے استشہاد کے لیے، کبھی کسی خاص واقعے کی تعمیم کے لیے، کبھی کسی داخلی کیفیت یا

---

[1] ہندوستان میں جن شاعروں کی شہرت گونج رہی تھی، ایران میں ان کے خیالات کو مبہم، محاورات کو غلط اور زبان کو غیر فصیح قرار دے کر انھیں نظر انداز کر دیا گیا۔ پرانے ہند فارسی شاعروں کے ساتھ اقبال بھی اس بے اعتنائی کی زد میں آ گئے تھے۔ لیکن اب ایرانیوں کے اس تغافل میں کچھ کمی آئی ہے۔ چنانچہ گزشتہ چند سال کے اندر کلیات نظیری، کلیات عرفی اور کلیات اقبال کے خوب صورت ایرانی ایڈیشن شایع ہوئے ہیں۔

خارجی حقیقت کی توضیح و توثیق کے لیے۔ مثلاً

مفلسی کے عالم میں لوگوں سے نہ ملنے کی نصیحت کو شاعر اس حقیقت سے مدلل کرتا ہے کہ چاند جب گھٹنے لگتا ہے تو زیادہ رات گئے نکلتا ہے۔

آخر شب مہ بر دل آید ز شرم کاستن
خویش را در مفلسی منما به اہل روزگار [ناصر علی سرہندی]

غیظ و غضب کے مظاہرے سے آبرو کم ہو جاتی ہے، اس قول کی تصدیق شاعر اس حقیقت سے کرتا ہے کہ پانی کو جتنا جتنا کھولایا جاتا ہے اتنا اتنا وہ کم ہوتا جاتا ہے۔

رفتہ رفتہ آبرو را برطرف سازد غضب
آب را ہر چند جوشانند کم تر می شود [سعید اشرف مازندرانی]

موجوں کی رفتار میں حباب رکاوٹ نہیں پیدا کرتے، اس حقیقت سے شاعر یہ نتیجہ نکالتا ہے کہ پاؤں کے آبلے راہ شوق میں جولانی کو نہیں روک سکتے:

رشتۂ امواج را عقدہ نہ گردد حباب
آبلہ در راہِ شوق مانعِ جولان کیست [میرزا بیدل]

اپنے رونے پر محبوب کے ہنسنے کی شاعر اس طرح تعمیم کرتا ہے کہ ابر کے رونے سے چمن کھل کر ہنستا ہے:

گریہ ام گر سبب خندۂ او شد چہ عجب
ابر ہر قدر کہ گرید لب گلشن خندد[1] [غازی بیگ ترخانی ٹھٹھوی]

---

[1] ایرانی اور ہندفارسی شاعری کے سانچوں میں جو فرق ہے اس کی ایک مثال غازی بیگ ترخانی

اشک باری کی وجہ سے محبوب کا دیدار نہ کر سکنے کی مماثل حقیقت شاعرانہ تلاش کرتا ہے کہ بارش کے دن سورج نہیں دکھائی دیتا:

گریۂ ما دیدن ماہ رخت را شد حجاب
آرے آرے روز باراں نیست پیدا آفتاب (ملا ابوالقاسم کاہی)

اردو شاعروں نے بھی اس انداز کو بڑے شوق کے ساتھ اپنایا جس کی مثالیں اردو شاعری میں بکثرت ملتی ہیں۔ غالب کے چند اشعار دیکھیے۔

پاتے نہیں جب راہ تو چڑھ جاتے ہیں نالے ۔۔۔ رکتی ہے مری طبع تو ہوتی ہے رواں اور
ہے مجھے ابر بہاری کا برس کر کھلنا ۔۔۔ روتے روتے غم فرقت میں فنا ہو جانا
زبان اہل زباں میں ہے مرگ خاموشی ۔۔۔ یہ بات بزم میں روشن ہوئی زبانیٔ شمع
سراغ تف نالے داغ دل سے ۔۔۔ کہ شب رو کا نقش قدم دیکھتے ہیں
رہا آباد عالم اہل ہمت کے نہ ہونے سے ۔۔۔ بھرے ہیں جس قدر جام و سبو خانہ خالی ہے
سیماب پشت گرمیٔ آئینہ دے ہے ہم ۔۔۔ حیراں کیے ہوئے ہیں دل بے قرار کے
غم ہستی کا اسد کس سے ہو جز مرگ علاج ۔۔۔ شمع ہر رنگ میں جلتی ہے سحر ہونے تک
آگ سے پانی میں بجھتے وقت اٹھتی ہے صدا ۔۔۔ ہر کوئی درماندگی میں نالے سے ناچار ہے

(بقیہ حاشیہ صفحہ گزشتہ) تخلص اکا یہ شعر بھی ہے یہی مضمون غالب سے کوئی چھ سو برس پیشتر کا ایک فارسی شاعر سادہ تشبیہ کے پیرایے میں یوں ادا کرتا ہے کہ ابر عاشقوں کی طرح روتا ہے اور باغ معشوق کی طرح ہنستا ہے: ابر ہمی گرید چوں عاشقاں باغ ہمی خندد معشوق وار (شہید بلخی)

اور اسی کی مثال زیرِ بحث شعر بھی ہے جس کی تشریح کی طرف ہم اب متوجہ ہوتے ہیں۔

آشفتگی نے نقش سویدا کیا درست
ظاہر ہوا کہ داغ کا سرمایہ دود تھا

اس سے بحث نہیں کہ "آشفتگی" سے یہاں مراد عشق کی شوریدگی ہے یا مکروہات زمانہ میں گرفتاری یا ذہنی پریشانیاں، لیکن یہ حقیقت ہے کہ "آشفتگی" آسودگی کی ضد[1] ہے۔ انتشار و اضطراب کو ظاہر کرتی ہے اور اس کیفیت میں "دود" سے مشابہ ہے۔

اس سے بھی بحث نہیں کہ یہاں "سویدا" کی صوفیانہ توجیہ کی جائے یا شاعرانہ۔ بہرحال یہ دل کے اس سیاہ نشان کا نام ہے جو اپنی ہیئت میں "داغ" سے مشابہت رکھتا ہے، اور یہ سویدا انسان پر گزرنے والی کسی نہ کسی غیر معتدل کیفیت کی بدولت تشکیل پاتا ہے۔ وہ کیفیت عشق کی شوریدگی ہو یا کچھ اور بہرحال وہ انسان کی معتدل اور پرسکون کیفیت کے برخلاف آشفتگی کی کیفیت ہے۔

پہلے مصرعے میں شاعر صرف یہ حقیقت بیان کر رہا ہے کہ "آشفتگی" نے "سویدا کے نقش کی تشکیل و تکمیل کی۔

دوسرے مصرعے میں شاعر اس حقیقت سے مطابقت رکھنے والی ایک اور حقیقت کی توثیق کرتا ہے۔ وہ حقیقت یہ ہے کہ جس طرح آشفتگی سویدا کا سبب

---

[1] مثلاً نظیری: آشفتہ داشت خارش آسودگی دماغ — دادیم برہوا سر سودا فسردہ را

بیدل: جرأتِ پرواز برق خرمن آسودگی ست — یک جہاں آشفتگی در بالِ دیوار یم ما

بنی اسی طرح خارجی دنیا میں دھواں داغ کا سبب (سرمایہ) بنا۔ اور اس مماثلت عمل کے بیان کا اصل لطف اسی میں مضمر ہے کہ آشفتگی، دودسے اور سویدا داغ سے مماثل ہے۔

اس شعر کی نوعیت کی وضاحت میں غالب ہی کا یہ شعر بہت مدد کرسکتا ہے:

ضعف سے گریہ مبدل بہ دم سرد ہوا
باور آیا ہمیں پانی کا ہوا ہو جانا

یہاں بھی پہلے مصرعے میں ایک داخلی حقیقت کا ذکر ہوا ہے یعنی آنسوؤں کا ٹھنڈی سانسوں میں بدل جانا، اور دوسرے۔۔۔ مصرعے میں شاعر پھر اس سے مماثلت رکھنے والی ایک عام خارجی حقیقت کی توثیق کرتا ہے، یعنی پانی کا ہوا بن جانا۔ جس طرح گریہ دم سرد میں بدل گیا اسی طرح پانی ہوا میں بدل جاتا ہے، جس طرح آشفتگی سویدا کا نقش بناتی ہے اسی طرح دھواں داغ ڈال دیتا ہے۔

غرض یہ شعر بنیادی طور پر غم زمانہ یا شوریدگی عشق سے بحث نہیں کرتا بلکہ اس میں غالب نے دو مماثل حقیقتوں کی تلاش اور ایک حقیقت کے ذریعے دوسری حقیقت۔۔۔۔۔۔۔۔ کی توثیق کی ہے اور یہ ہند فارسی شاعروں کے مخصوص انداز کا شعر ہے۔

شعر کے مصرع ثانی میں ہم نے دیکھا کہ "دود" اور "داغ" کے الفاظ استعارۃً استعمال نہیں ہوئے ہیں بلکہ اپنے اصلی معنی دے رہے ہیں، یعنی "دود" سے "آشفتگی" یا "عشق کی شوریدگی" وغیرہ مراد نہیں ہے اور "داغ" سے "عشق کا داغ"

یا "سویدا" مراد نہیں ہے بلکہ دود سے محض دھواں اور داغ سے محض وہ داغ مراد ہے جو دھویں سے پڑ جاتا ہے۔ ممکن ہے خلش اور فاروقی صاحبان کو ردیف کے لفظ "تھا" کی وجہ سے یہ اشتباہ ہوا ہو کہ مصرعِ ثانی میں کسی عام حقیقت کا بیان نہیں ہے بلکہ "دود" دھویں کے بجائے کسی اور شئے کی علامت ہے اور "داغ" سے دھویں کے عام داغ کے بجائے کوئی مخصوص داغ مراد ہے اور یہ کہ تعمیم کی صورت میں "تھا" کے بجائے "ہے" یا "ہوتا ہے" کہنا چاہیے تھا۔ لیکن حال کو ماضی کے صیغے میں بیان کرنے کی مثالیں شاعری میں بہ کثرت موجود ہیں۔ خاص طور پر جہاں ردیف ہی ماضی کی طرف اشارہ کر رہی ہو وہاں یہ انداز ناگزیر بھی ہو جاتا ہے۔ غالب کے یہاں ردیف "تھا" کو "ہے" کی جگہ استعمال کرنے کی مثالیں دیکھیے۔

ہوں چراغانِ ہوس، جوں کاغذِ آتش زدہ
داغ گرمِ کوششِ ایجادِ داغِ تازہ تھا

کم جانتے تھے ہم بھی غمِ عشق کو پر اب
دیکھا تو کم ہوئے پہ غمِ روزگار تھا

مزید مثالوں کے لیے غالب اور دوسرے اردو فارسی شاعروں کے یہاں ردیف "تھا" اور "بود" کی غزلیں دیکھی جا سکتی ہیں۔

آخر میں "آشفتگی" اور "سویدا" کے مختلف مفاہیم کے ماتحت شعر کی بعض ضمنی تشریحوں پر ہم اپنی گفتگو کو ختم کرتے ہیں۔

۱۔ "آشفتگی" سے مراد غم اور پریشانیاں ہیں (ان کا سبب عشق ہو خواہ روزگار)

اور "سویدا" کی ایک توجیہہ یہ ہے کہ یہ داغ انسان کے غموں اور پریشانیوں کی دین ہے
غالب کا یہ شعر جو فاروقی صاحب نے نقل کیا ہے "سویدا" کی اسی توجیہہ کی طرف
متوجہ کرتا ہے۔

مت مردمکِ دیدہ میں سمجھو یہ نگاہیں
ہیں جمع سویدائے دلِ چشم میں آہیں

غالب آنکھ کی پتلی کو سویدا قرار دے کر اسے آہوں (غموں اور پریشانیوں) کا
مسکن بتا رہے ہیں۔ فاروقی صاحب نے سویدا کی تشریح کے سلسلے میں اس کے متعلق
اس عام خیال کا ذکر کیا ہے "آہوں کا دھواں دل پر داغ بن کر جم رہا" (ص) اور
اسی توجیہہ سے اس حقیقت کی توثیق ہوتی ہے کہ "داغ کا سرمایہ دود تھا"۔

۲۔ سویدا کی ایک توجیہہ یہ بھی ہے کہ یہ جنون کا داغ ہے (جنون کا سبب عشق ہو
خواہ کچھ اور) فاروقی صاحب نے غالب کا یہ شعر بھی نقل کیا ہے۔

ہزاروں دل دیے جوشِ جنونِ عشق نے مجھ کو
سیہ ہو کر سویدا ہو گیا ہر قطرۂ خوں تن میں

۱۔ یہاں یہ بتانا غالباً بے محل نہ ہوگا کہ سویدا کو "داغِ سودا" بھی کہتے ہیں۔
منزلت دل کو جو کعبے کی ملی رنگِ اسود داغِ سودا ہو گیا [صبا لکھنوی شاگرد آتش]

"مری وحشت کبھی زلفِ یار سے ہے سلسلہ رکھتی
دھواں زنجیر ہے میرے چراغِ داغِ سودا کا [خواجہ وزیر لکھنوی شاگرد ناسخ]

یہاں بھی بہت لطافت کے ساتھ سویدا کی اس توجیہ کی طرف اشارہ ہوا ہے۔
دوسری طرف "آشفتگی" کا لفظ جنون اور سودا کے معنی میں عام طور پر استعمال ہوتا ہے۔
نظیری کا یہ شعر کچھ پہلے نقل ہو چکا ہے:

آشفته داشت خارش آسودگی دماغ
دادیم بر ہوا سر سودا فشردہ را

اس میں آشفتگی کا یہی مفہوم موجود ہے۔ (جنون پسند شاعر کے سر میں آسودگی نے سودا پیدا کر دیا اور اس کا دماغ آشفتہ ہو گیا یعنی جنون کا نہ ہونا بھی جنون کا سبب بن گیا۔) مرزا بیدل کا یہ شعر جس کی اقبال نے تضمین بھی کی ہے، آشفتگی کے اس مفہوم کو بالکل واضح کر دیتا ہے:

با ہمہ کمال اندکے آشفتگی خوش است
ہر چند عقل کل شدہ ای بے جنوں مباش

اور بیدل ہی کا ایک فقرہ آشفتگی سے جنون کے علاوہ جنون سے سودا کا تعلق بھی ظاہر کر دیتا ہے۔ وہ فقرہ یہ ہے:

"صبح دماغ جنونی است [illegible] آشفته و شام اندیشہ سودا [illegible] سویدا آشفته"[1]

اب غالب کے شعر میں دیکھیے آشفتگی کی مناسبت کو سبب جنون کا اشارہ دیتا ہے۔
"سویدا" گناہ کا داغ اور خدا سے آدم کی یادگار ہے۔ اور انسان صفتِ گناہ

۱۔ چہار عنصر از مرزا بیدل (عنوان "بہارستان جنون" کی فصل ملا) مطبع احمدی

کرتا جاتا ہے اس کے دل کی یہ سیاہی بڑھتی جاتی ہے۔ اب مصرع اول میں یہ پہلو پیدا ہوتا ہے کہ انسان پریشانیوں (آشفتگی) ہی کی بدولت گناہ کی طرف مائل ہوتا ہے۔ مصرع ثانی میں بیان ہونے والی حقیقت کی مصرع اول سے مماثلت اب لفظ داغ کی وجہ سے اور بھی معنی خیز ہو جاتی ہے اس لیے کہ داغ کے ساتھ گناہ کا تصور بھی وابستہ ہے۔

۴۔ فاروقی صاحب نے دھوئیں کے جلد ختم ہو جانے پر زور دیا ہے۔ اس سے شعر کا ایک نیا مفہوم ذہن میں ابھرتا ہے۔ وہ یہ کہ آشفتگی تو ایک وقتی اور عارضی کیفیت ہے لیکن اس کا اثر "نقش سویدا" مستحکم ہوتا ہے۔ انسان کی زندگی میں طرح طرح کے ناخوشگوار حالات رونما ہوتے ہیں جو خود تو ختم ہو جاتے ہیں لیکن انسان کے دل پر اپنا تاثر ثبت کر جاتے ہیں۔ مصرع ثانی کی حقیقت "داغ کا سرمایہ دود تھا" کی مصرع اول سے مماثلت اب بھی قائم ہے یعنی دھواں نہیں رہا مگر اپنا داغ چھوڑ گیا اور یہی داغ اس دھوئیں کا حاصل اور ثبوت اور یادگار ہے۔ اس مفہوم میں ردیف کا لفظ "تھا" نہ صرف بر محل بلکہ معنی خیز بھی ہو جاتا ہے اس لیے کہ اس سے دھوئیں کے معدوم ہو جانے کا اشارہ ملتا ہے۔

غرض "آشفتگی" اور "سویدا" کے مختلف مفاہیم اور "داغ" اور "دود" کی مخاصمت خصوصیتوں کے ماتحت اس شعر کی مختلف معنوی تشریحیں کی جا سکتی ہیں اور ہر تشریح میں پہلے مصرعے سے دوسرے مصرعے کی توثیق ہوتی ہے جس کی وجہ سے شعر کی بنیادی نوعیت (مماثل حقیقتوں کی تلاش) برقرار رہتی ہے۔

جناب شمس الرحمن فاروقی کی تفہیم سے اتنے اختلافات کے باوجود یہ ماننے میں

تامل نہ ہونا چاہیے کہ کلام غالب کے زیر سطحی مفاہیم تک پہنچنے کی کوشش کا جو نیا انداز[1] انھوں نے اختیار کیا ہے وہ ستائش اور تقلید کے قابل ہے۔ حقیقتاً غالب اسی انداز تجسس کا طالب ہے، اور اسی طرح اس کے نہاں خانۂ فکر تک رسائی ممکن ہے اور اس سے غالب شناسی کی بہت سی راہیں دریافت ہو سکتی ہیں۔ غالب ایک دشت ہزار جادہ ہے جس میں صحیح مقام تک پہنچنے کے لیے صحیح جادے کا انتخاب اصل چیز ہے اور بدقسمتی سے غالب کے سادہ فکر اور ژولیدہ خیال، دونوں طرح کے شارحین کی غلط روی نے ان جادوں کو مسخ کر رکھا ہے۔ غالب کی شرح کے نام پر کتنے دفتر سیاہ ہو چکے ہیں مگر غالب کا یہ شعر نہیں ملتا:

پایۂ من جز بہ چشم من نیاید در نظر
از بلندی اخترم روشن نیاید در نظر

اس لیے کہ اس شعر کا پہلا مصرع خواہ کسی حد تک غلط ثابت ہو چکا ہو، لیکن دوسرا مصرع آج بھی شارحین غالب کو للکار رہا ہے۔

---

[1] ہمارے پیش نظر ماہنامہ شب خون کے وہ شمارے ہیں جن میں "تفہیم غالب" کے عنوان سے فاروقی صاحب نے غالب کے متفرق شعروں کی تشریحیں کی ہیں۔

["تفہیم غالب پر ایک گفتگو" ماہنامہ "شب خون" الٰہ آباد (شمارہ نومبر ۶۸ء) میں شائع ہوئی تھی۔ فروری ۱۹۶۹ء کے شمارے میں "شب خون" کے ایک قاری ابرار احمد صاحب کے اعتراضات اور ان کے ساتھ میرے جوابات شائع ہوئے تھے۔ جو ذیل میں پیش کیے جاتے ہیں۔ نیر مسعود]

*شعر: آشفتگی نے نقش سویدا کیا درست
ظاہر ہوا کہ داغ کا سرمایہ دود تھا

نیر مسعود صاحب ماہ نامہ شب خون نومبر کے صفحہ ۵۰ پر اس کی تشریح اس طور پر بیان فرماتے ہیں: "اس سے بحث نہیں کہ آشفتگی سے یہاں مراد عشق کی شوریدگی ہے یا محض وابستہ زمانہ میں گرفتاری یا ذہنی پریشانیاں۔ لیکن یہ حقیقت ہے کہ آشفتگی آسودگی کی ضد ہے انتشار اور اضطراب کو ظاہر کرتی ہے۔ اور اس کیفیت میں دود سے مشابہ ہے۔ اس سے بھی بحث نہیں کہ یہاں سویدا کی صوفیانہ توجیہہ کی جائے یا شاعرانہ بہرحال یہ دل کے اس سیاہ نشان کا نام ہے۔ جو اپنی ہیئت میں داغ سے مشابہت رکھتا ہے۔ اور یہ سویدا انسان پر گزرنے والی کسی نہ کسی غیر معتدل کیفیت کی بدولت تشکیل پاتا ہے۔ وہ کیفیت عشق کی شوریدگی ہو یا کچھ اور بہرحال وہ انسان کی معتدل اور یکسون کیفیت کے برخلاف آشفتگی کی کیفیت ہے۔ پہلے مصرع میں شاعر صرف یہ حقیقت بیان کر رہا ہے کہ آشفتگی نے سویدا کے نقش کی تشکیل و تکمیل کی۔ دوسرے مصرع میں شاعر اس حقیقت سے دل پر حقیقت رکھنے والی آگہی اور حقیقت کی توثیق کرتا ہے۔ وہ حقیقت

یہ ہے کہ جس طرح آشفتگی سویدا کا سبب بنی۔ اسی طرح خارجی دنیا میں دھواں داغ
کا سبب (سرمایہ) بنا۔ اور اس مماثلت تمثیل کے بیان کا اصل لطف اسی میں مضمر ہے
کہ آشفتگی دود سے اور سویدا داغ سے مماثل ہے بغرض یہ شعر بنیادی طور پر غم زمانہ شوریدگی
عشق سے بحث نہیں کرتا بلکہ اس میں غالب نے دو مماثل حقیقتوں کی تلاش اور ایک
حقیقت کے ذریعہ دوسری حقیقت کی توثیق کی ہے۔ شعر کے مصرع ثانی میں ہم نے
دیکھا کہ دود اور داغ کے الفاظ استعارۃً استعمال نہیں ہوئے ہیں بلکہ اپنے اصلی
معنی دے رہے ہیں یعنی "دود" سے "آشفتگی" یا "عشق کی شوریدگی" وغیرہ مراد نہیں ہے
اور "داغ" سے "عشق کا داغ" یا "سویدا" مراد نہیں ہے بلکہ دود سے محض دھواں اور
داغ سے محض وہ داغ مراد ہے۔ جو دھویں سے پڑ جاتا ہے"

۱۔ نیر صاحب کے اس طرح مطلب بیان یا شعر مذکور کی شرح کرنے سے شعر کا مطلب
تو اچھی طرح واضح نہیں ہوا بلکہ جس طور پر مطلب بیان کیا گیا ہے۔ وہ غالب کے مذکورہ
شعر سے بھی زیادہ پیچیدہ معلوم ہوتا ہے۔ جناب اثر صاحب۔ فاروقی صاحب سعید
انجم خلش صاحب اور مولانا حسرت نے اپنے اپنے خیالات بہت ہی شرح و بسط کے
ساتھ شعر مذکور کے متعلق اگرچہ ہر ایک کے مطالب و توضیحات میں زمین آسمان کا
فرق ہے۔ بیان فرما دیے ہیں جو ماہ نامہ شب خون میں۔ جولائی اور نومبر ۶۶ء میں
دیکھے جا سکتے ہیں۔ سید حیدر علی طباطبائی اپنی شرح دیوان غالب میں اس شعر کی شرح
اس طور پر کرتے ہیں۔" داغ سویدائے دل سے ہمیشہ دود آہ اٹھا کر پھیلا کرتا ہے۔
اس سے ظاہر ہوا کہ سویدا کے لیے دل کی خلقت آشفتگی سے ہے معنوی تحقیق اس شعر میں

یہ ہو گئی ہے کہ پریشانی کی جگہ آشفتگی کہہ گئے ہیں بغرض یہ تھی کہ سودائے دل سے دود پریشان اٹھا کرتا ہے۔ اور اس کا سرمایہ و حاصل جو کچھ ہے۔ یہی دودآہ ہے۔ جو ایک پریشان چیز ہے اس سے معلوم ہوا کہ یہ نقش سویدا خدا نے محض پریشانی ہی کے سے بنایا ہے۔ اور یہ داغ دودآہ سے پیدا ہوا ہے۔ جبھی تو اس سے ہمیشہ دھواں اٹھا کرتا ہے۔" ہم نے دیکھا کہ طباطبائی صاحب نے بھی شعر مذکور کا مطلب جو ان کے ذہن میں تھا واضح طور پر لکھ دیا۔ اس سے یہاں بحث نہیں کہ ان کا بیان کردہ مطلب دیگر شارحین کے بیان کیے ہوئے مطلب سے ملتا جلتا ہے کہ نہیں۔

۲۔ نیر صاحب فرماتے ہیں کہ "آشفتگی دود سے اور سویدا داغ سے مماثل ہے"۔ پھر آگے چل کر لکھتے ہیں کہ دود اور داغ کے الفاظ استعارۃً استعمال نہیں ہوئے ہیں بلکہ اپنے اصلی معنی دے رہے ہیں۔ یعنی دود سے آشفتگی یا عشق کی شوریدگی وغیرہ مراد نہیں ہے اور داغ سے عشق کا داغ یا سویدا مراد نہیں ہے۔ بلکہ دود اور داغ سے محض وہ داغ مراد ہے جو دھویں سے پڑ جاتا ہے۔

۳۔ نیر صاحب آگے چل کر پھر اس میں ایک نکتہ پیدا کرتے ہیں کہ "اس میں غالب نے دو مماثل حقیقتوں کی تلاش اور ایک حقیقت کے ذریعہ دوسری حقیقت کی توثیق کی ہے"۔ اور اس کی مثال غالب کے اس شعر سے دیتے ہیں۔ شعر

ضعف سے گریہ مبدل بدم سرد ہوا
باور آیا ہمیں پانی کا ہوا ہو جانا

اس شعر میں یہاں دو مماثل حقیقتوں [illegible] ہونا سمجھ میں آتا ہے مگر غالب کے اس شعر میں کیا۔

آشفتگی نے نقش سویدا کیا درست
ظاہر ہوا کہ داغ کا سرمایہ دود تھا

اس طرح کی کوئی بات سمجھ میں نہیں آتی ہے۔ شعر میں جو الفاظ ہوں گے انھیں سے تو مفہوم اخذ کیا جائے گا۔ ایسا تو نہیں ہوگا کہ جو بات شاعر نے نہیں کہی ہے ہم اس کو زبردستی اپنی طرف سے اس میں پیدا کریں گے۔

۴۔ نقش سویدا۔

السوداء والسویداء۔ عندالاطبا، ایک خلط کا نام ہے۔ سویداء القلب و سویداء۔ دل کا سیاہ نقطہ۔ بحوالہ مصباح اللغات۔

نیر صاحب اس مقام پر سوداء القلب سے بحث نہیں ہے۔ بلکہ سویدا سے بحث ہے۔ جو عندالاطباء ایک خلط کا نام ہے۔ لہذا نقش کی اضافت سویدا کی طرف کرنا جائز نہ ہوگا لہٰذا فاروقی صاحب کا یہ فرمانا ایسے موقع پر کہ "سویدا کے ساتھ نقش یا داغ کا استعمال مع اضافت اتنا ہی غلط ہے جتنا لب دریا کا کنارہ" بالکل بجا ہے۔ اس لیے کہ نقش بھی ایک خلط ہے اور سویدا بھی ایک خلط۔ تو ایسی صورت میں خلط کی اضافت خلط کی طرف یا نقش کی اضافت نقش کی طرف کرنا کیوں کر درست ہو سکتا ہے۔

"نقش" کے معنی اس موقع پر جو مشہور ہے۔ وہی مراد ہے اور کوئی خاص معنی مراد نہیں
"نقش فریادی ہے کس کی شوخیٔ تحریر کا" — اس مصرع میں لفظ "نقش" سے استعارہ انسان کی ذات سے ہے جس کا تعلق اس بحث سے نہیں۔ "نقش سویدا" میں اضافت توضیحی بھی نہیں۔ بلکہ اضافت بیانی ہے۔ کیوں کہ مضاف، بہ حقیقت اد ہ

... حذف کا ہے جیسے دیوار گل، انگشتری نقرہ، تیغ آہن وغیرہ

۵۔ نیر صاحب فرماتے ہیں: "نقش سویدا کیا درست" کا مطلب فاروقی صاحب "نقش سویدا مٹا دیا" لیتے ہیں یہ مفہوم درست نہیں۔ فاروقی صاحب لکھتے ہیں "غلطی کو درست کرنا یعنی اسے مٹا کر دوبارہ بنا دینا جو اردو میں مستعمل ہے۔ وہاں بھی اصل مقصد بنانا ٹھیک کرنا سجانا ہی ہوتا ہے" (ماہنامہ جولائی) پھر آگے وہ فرماتے ہیں "یہاں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ آشفتگی نے "دوبارہ" کس چیز کو بنا دیا۔ اگر نقش سویدا کو۔ تو اس کا مطلب یہ ہو کہ نقش سویدا" اب بھی بنا ہوا موجود ہے۔ مٹا نہیں ہے فاروقی صاحب خود ہی لکھتے ہیں کہ "درست کرنا کہنے کا اصل مقصد بنانا۔ ٹھیک کرنا سجانا ہی ہوتا ہے" پھر اس سے نتیجہ اس کے سوا اور کیا نکلتا ہے کہ آشفتگی نے نقش سویدا" بنا دیا۔ ٹھیک کر دیا۔ سجا دیا" درست کرنا کی یہ تینوں تاویلیں صحیح ہیں، لیکن ان میں سے کسی سے فنا کرنے اور مٹا دینے کا مفہوم کہاں نکلتا ہے۔ کسی داغ کو رگڑ کر اور مانجھ کر غائب کر دینے کے بعد یہ تو نہیں کہا جا سکتا کہ اس داغ کو "درست کر دیا گیا۔ کسی شے کو درست کرنے کا مطلب اسے بہتر اور کامل تر بنانا ہوتا ہے۔ نہ کہ اس شے کو بکسر معدوم کر دینا۔ غرض "نقش سویدا کیا درست" کا مطلب یہی ہے کہ آشفتگی نے سویدا کا نقش بنا دیا" (شب خون، نومبر ۶۸ء)

نیر صاحب نے کچھ عبارت ماہنامہ شب خون جولائی ۶۸ء کی چھوڑ دی ہے۔ وہ متروک عبارت یہ ہے "بہر حال اردو میں درست کرنا ٹھیک کرنا۔ مٹا کر صاف کرنا کا مرادف سمجھا جا سکتا ہے"

نیر صاحب کی تمام مذکورہ بالا عبارت کا جواب یہ ہے کہ "آشفتگی" یا بہ الفاظ دیگر "پریشانی" "کام کو" "بناتی" "سجاتی" نہیں۔ بلکہ "بگاڑتی" ہے فاروقی صاحب نے جہاں "درست کیا" کا مطلب اردو میں "ٹھیک کرنا" "بنانا" "سجانا" لکھا ہے وہاں انھوں نے "مٹا کر صاف کرنا" بھی لکھا ہے۔ اور شعر مذکور کا مصرع ثانی بھی اس بات کا متقاضی ہے کہ "درست کیا" کا مطلب "بنانا" "ٹھیک کرنا" "سجانا" نہ لیا جائے بلکہ "مٹانا" ہی لیا جائے۔ فاروقی صاحب نے اس چیز کو بھی اچھی طرح واضح کر دیا ہے کہ بعض شارحین نے اور خاص کر آغا محمد باقر نے اپنی کتاب "بیان غالب" میں "درست کرنا بمعنی" "دور کرنا" ہی لکھا ہے۔ فاروقی صاحب نے جولائی کے ماہ نامہ کے صفحہ ۲۷ پر یہ بھی لکھا ہے کہ "اگر آشفتگی" نے داغ کو درست یعنی کو ختم کر دیا۔ تو اس صورت میں داغ کا حاصل دھواں نہ ہوگا۔ بلکہ دھویں [آشفتگی] کا حاصل داغ ہوگا۔ کیونکہ "آشفتگی" یعنی "دود" کی بدولت ہی یہ کیفیت حاصل ہوئی ہے کہ داغ روشن تر ہو گیا ہے" اس مطلب سے شعر کا مفہوم کچھ سے کچھ ہو جائے گا۔

۶۔ ماہ نامہ شب خون نومبر ۶۷ء کے صفحہ ۴۶ پر نیر صاحب فرماتے ہیں کہ

فاروقی صاحب کا یہ بیان بھی محل نظر ہے۔

"دود اور آشفتگی میں تناسب لفظی ضرور ہے لیکن صرف اس حد تک کہ دود میں پیچ و تاب کی کیفیت ہوتی ہے۔"

اس کا جواب یہ ہے کہ فاروقی صاحب جلدی میں تناسب معنوی کی جگہ تناسب لفظی لکھ گئے کبھی کبھی ایسا ہو ہی جاتا ہے۔ یہ محل نظر نہیں۔

۷۔ اسی صفحہ ۴۶ پر فاروقی صاحب نے جو لکھا ہے کہ "عشق کی شوریدہ سری یا ذہنی پریشاں حالی یہ دونوں جلدی منتشر ہونے والی چیزیں نہیں ہیں"

یہ انھوں نے بالکل ٹھیک لکھا ہے۔ نیرؔ صاحب اس پر اعتراض کرتے ہیں کہ "عشق کی شوریدہ سری وصل کے اولیں لمحے میں (ملتے ہی ان کے بھول گئیں کلفتیں تمام) اور ذہنی پریشاں حالی اس پریشاں حالی کا اصل سبب دور ہوتے ہی ختم ہو سکتی ہے۔

جواب اس کا یہ ہے کہ عشق کی شوریدگی کا اثر بعد از وصل بھی باقی رہتا ہے اور یہی کیفیت ذہنی پریشاں حالی کی بھی ہے۔ دیکھئے میرؔ کیا کہتے ہیں۔ شعر:

دل مضطرب گذر گئی شب وصل اپنی ہی فکر میں
نہ دماغ تھا، نہ فراغ تھا، نہ شکیب تھا، نہ قرار تھا

میرؔ کہتے ہیں ہجر میں شوریدگی اور ذہنی پریشاں حالی تھی۔ وہ سب بعد از وصل بھی اسی طرح باقی رہی۔ ایسا ہی ایک اور شعر ملاحظہ فرمائیے۔ شعر:

تھمتے تھمتے تھمیں گے آنسو　　رونا ہے یہ کچھ ہنسی نہیں ہے

یہاں بھی ذہنی پریشانی ہے جو یک بیک نہیں جا سکتی۔ بلکہ آہستہ آہستہ جائے گی۔

۸۔ نیرؔ صاحب ماہ نامہ شب خون نومبر کے ۵۰ ویں صفحہ پر لکھتے ہیں کہ

"یہ سودا انسان پر گزرنے والی کسی نہ کسی غیر معتدل کیفیت کی بدولت تشکیل پاتا ہے۔ وہ کیفیت عشق کی شوریدگی ہو یا کچھ اور۔ بہر حال وہ انسان کی معتدل اور پرسکون کیفیت کے برخلاف آشفتگی کی کیفیت ہے"

جواب: شعر مذکور میں ایسی بحث نہیں کہ سویدا کیوں کر پیدا ہوتا ہے۔ اس کا تعلق علم حکمت یا علم سائنس یا علم طب سے نہیں ہے۔ سویدا تو ایک فطری اور خلقی چیز ہے۔ شاعر تو فرضی چیزوں کا ذکر اس طرح سے کرتا ہے۔ گویا ان چیزوں کا وجود دنیا میں ہے۔
ابرار احمد

۱.۱. ابرار صاحب نے میری تشریح نقل کرنے کے بعد اسے اصل شعر سے بھی زیادہ پیچیدہ بنا یا ہے۔ میں نے پورے مضمون میں کوشش کی تھی کہ ابہام سے بچ کر تشریح وربط کے ساتھ اپنا مفہوم ادا کروں۔ لیکن ممکن ہے کہ تشریح کی جو عبارت ابرار صاحب نے نقل کی ہے محض اس کو پیش نظر رکھنے سے شعر کا مطلب اچھی طرح واضح نہ ہو سکا ہو۔ پورا مضمون "شب خون" کے گیارہ صفحوں میں آیا ہے اور منقولہ عبارت ایک صفحے کی بارہ تیرہ سطروں کا احاطہ کرتی ہے۔ اس عبارت سے پہلے اور اس کے بعد جو کچھ لکھا گیا ہے اسے بھی ذہن میں رکھا جائے تو یہ تشریح سمجھ میں آسکتی ہے۔ بہرحال اس کے مبہم اور پیچیدہ ہونے کی شکایت میرے لیے غیر متوقع ہے۔ کسی تحریر کا مبہم یا واضح ہونا بہت کچھ پڑھنے والے کے مذاق پر منحصر ہوتا ہے۔ مثلاً ابرار صاحب نے علامہ علی حیدر نظم طباطبائی کی جو تشریح نقل کی ہے وہ میرے لیے غیر واضح ہے اور ان کے اخذ کیے ہوئے نتائج میری سمجھ میں نہیں آتے۔ علامہ لکھتے ہیں "داغ سویدائے دل سے ہمیشہ دود آہ اٹھ اٹھ کر پھیلا کرتا ہے" اور اس سے نتیجہ یہ نکالتے ہیں کہ یہ داغ دود آہ سے پیدا ہوا ہے" حالانکہ نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ دود آہ اس داغ سے پیدا ہوا ہے نہ کہ یہ داغ دود آہ سے۔

۲۔ یہاں ابرار صاحب نے یہ نہیں بتایا کہ انھیں اس بیان میں کس بات سے اختلاف ہے۔ تاہم ۳ میں یہ عبارت زیر بحث آرہی ہے۔

۳۔ دوسرے شعر ("صنعت سے گریہ ... الخ) میں دو مماثل حقیقتوں کا یکجا ہونا سمجھ میں آجانے کے باوجود پہلے شعر ("آشفتگی نے ... الخ) میں اس طرح کی کوئی بات سمجھ میں نہ آنا تعجب کی بات ہے۔ ان دونوں شعروں کے انداز کی یکسانی تو بہت واضح ہے۔ پہلے شعر میں "ظاہر ہوا" اور دوسرے شعر میں "یاد آیا ہمیں" کے فقرے ان شعروں کو خاص طور پر ایک صنف میں لے آتے ہیں۔ میرے مضمون میں شاعری کے اس مخصوص انداز کا تفصیلی ذکر مثالوں کے ساتھ موجود ہے۔ دسمبر ۶۶ء کے "شب خون" میں فاروقی صاحب نے غالب کے اس شعر کی بہت اچھی تشریح کی ہے:

گھر ہمارا جو نہ روتے بھی تو ویراں ہوتا
بحر اگر بحر نہ ہوتا تو بیاباں ہوتا

یہ بھی اسی قبیل کا شعر ہے۔ دوسرے مصرعے کی سائنسی حقیقت پہلے مصرعے میں بیان کی جانے والی اس حقیقت سے مماثلت رکھتی ہے کہ "گھر ہمارا جو نہ روتے بھی تو ویراں ہوتا"۔ رونے کی صورت میں شاعر کا گھر بحر سے مماثل ہے، نہ رونے کی صورت میں بیاباں سے مماثل ہوتا۔ اس مماثلت کے باوصف دوسرے مصرعے "بحر گر بحر نہ ہوتا تو بیاباں ہوتا" میں "بحر" اور "بیاباں" کے الفاظ استعارۃً استعمال نہیں ہوئے ہیں بلکہ اپنے اصلی معنی دے رہے ہیں۔ یہی بات میں نے غالب کے زیر بحث شعر کے

سلسلے میں کہی گئی تھی جسے ابرار صاحب نے (۲) میں نقل کیا ہے اور یہ وضاحت
اسی لیے کی گئی تھی کہ شارحین دوسرے مصرعے میں "داغ" اور "دود" کا استعمال
استعارۃً سمجھتے تھے جس سے شعر کا مفہوم الجھ رہا تھا۔

ابرار صاحب کا یہ کہنا درست ہے کہ "شعر میں جو الفاظ ہوں گے انہیں
سے تو مفہوم اخذ کیا جائے گا"۔ غالب کے اس شعر میں "آشفتگی"، "نقش"، "سویدا"،
"درست"، "داغ"، "سرمایہ"، "دود" یہ سارے الفاظ ہیں۔ ابرار صاحب کا خیال
ہے کہ میں نے اپنا بتایا ہوا مفہوم شعر کے ان الفاظ سے اخذ نہیں کیا۔ لیکن اگر وہ
اس سلسلے کی تحریروں کو ایک بار پھر غور سے دیکھیں تو انہیں محسوس ہوگا کہ میں نے
اپنی تشریح کو کتنی سختی کے ساتھ ان الفاظ کا پابند رکھا ہے۔ مثلاً "آشفتگی"
کو میں نے ضد آسودگی قرار دیا ہے، فاروقی صاحب اس سے غم زدگی اور
خلش صاحب عشق حقیقی کی شوریدگی مراد لیتے ہیں (۳)۔ "نقش" کو میں
Impression قرار دیتا ہوں، فاروقی صاحب اسے نقطہ یا داغ کا ہم معنی سمجھتے
ہیں اور ابرار صاحب اسے "ایک خط" بتاتے ہیں (۳)۔ "سویدا" کو میں نے دل
کا سیاہ نقطہ بتایا ہے، فاروقی صاحب اسے محض سیاہی سے تعبیر کرتے ہیں، خلش
صاحب اسے نقطۂ دل کے علاوہ آئینۂ جمال الٰہی بھی قرار دیتے ہیں اور ابرار صاحب
اسے "عندالطلب ایک خط" قرار دیتے ہیں (۴)۔ "درست" کا مطلب میں "بنانا" اور
ٹھیک کرنا لیتا ہوں، خلش صاحب اس کا مطلب "کمی دور کرنا" بتاتے ہیں،
فاروقی صاحب کا کہنا ہے کہ اس کا ایک مفہوم "مٹانا" بھی ہو سکتا ہے۔ دراصل

اس لفظ کے مفہوم میں (بظاہر) "بگاڑنا" کو بھی شامل سمجھتے ہیں (اس کی بحث آگے دیکھیے) (۵)، "داغ"، (۶) "سرمایہ" اور (۷) "دود" سے میں ان کے مسلمہ اور معروف معنی مراد لیتا ہوں، دوسرے حضرات "داغ" سے عشق کا داغ اور سویدا مراد لیتے ہیں۔ "سرمایہ" کا مطلب "حاصل" بھی سمجھتے ہیں اور "دود" کو ناپائیداری کی علامت اور معنی "آشفتگی" قرار دیتے ہیں مضمون کے آخر میں شعر کی جو چار ضمنی تشریحیں میں نے کی ہیں، ان میں بھی صرف "آشفتگی" اور "سویدا" کے مختلف مفاہیم کو پیش نظر رکھا ہے البتہ چوتھی تشریح میں "دود" کے لغوی معنی لینے کے علاوہ (فاروقی صاحب کی تشریح کی پیروی میں) اس میں ناپائیداری کا مفہوم بھی تنہاں قرار دیا ہے۔ اس صورت میں یہ کہنا کہاں تک درست ہے کہ میں نے اپنا بتایا ہوا مفہوم شعر کے الفاظ سے اخذ نہیں کیا ہے۔

اسرار صاحب لکھتے ہیں "ایسا تو نہیں ہوگا کہ جو بات شاعر نے نہیں کہی ہے اس کو نہ بہ بستی اپنی طرف سے پیدا کریں گے۔" اگرچہ غالب کے اس شعر کے متعلق یہ بہ بستی نہیں کی گئی ہے، لیکن عام طور پر ہوتا یہی ہے کہ شاعر عموماً اصل بات نہیں کہتا اور پڑھنے والے کو وہ بات اپنی طرف سے پیدا کرنا پڑتی ہے۔ اسی لئے یہ حرف ناگفتن" ہی کو "کمال گویائی" بتاتے ہیں۔ اگر پڑھنے والا اپنی طرف سے کوئی بات پیدا کرنے پر تیار نہیں تو اسے عمدہ شاعری کے ایک حصے کو مہمل، بے کیف اور نثر زدہ قرار دینا پڑے گا۔ اسے اس شعر میں ایک سیدھی سپاٹ خبر کے سوا کچھ نہ ملے گا۔

بہمایہ شنید نالہ ام گفت — خاقانی را دگر شب آمد

اور اس شعر میں کسی معدوم شخص کے عدم وجود پر اظہار افسوس کرنے کے سوا کچھ محسوس نہ ہوگا۔

ہزار حیف کہ اتنا نہیں کوئی غالبؔ — کہ جاگنے کو ملا دیوے آکے خواب کے ساتھ

۴۔ ابرار صاحب بتاتے ہیں کہ "سویدا عند الاطبا ایک خلط کا نام ہے"۔ اور وہ اسی سویدا سے بحث کرنا چاہتے ہیں۔ "میر صاحب! اس مقام پر شعرا اور اطبا سے بحث نہیں ہے بلکہ سویدا سے بحث ہے جو عند الاطبا ایک خلط کا نام ہے"۔ پھر آگے بڑھ کر سویدا کی کنہ پر بحث کرنے سے انکار کرتے ہوئے بتاتے ہیں کہ اس کا تعلق "علم طب کے شعبہ سے ہے"۔ اس تضاد سے قطع نظر، ابرار صاحب نے سویدا کو ایک خط، (یعنی لکیر، یا راستہ، یا رسم تحریر، یا مکتوب،) قرار دے کر نقش کو بھی "خط" بنایا ہے اور اس سے یہ نتیجہ نکالا ہے کہ "نقش سویدا" کی ترکیب "لب دریا کنارہ" کی طرح غلط ہے۔ غرض لفظ "خط" ان کی بحث میں بہت اہمیت رکھتا ہے۔ مصباح اللغات جس کا ابرار صاحب نے حوالہ دیا ہے میرے پیش نظر نہیں ہے۔ ممکن ہے اس میں غلطی سے سویدا کو "خط" ہی لکھا ہو، لیکن یہ لفظ دراصل "خلط" (یعنی مخلوط شے) ہے جس کی جمع "اخلاط" ہے۔ طب کی رو سے یا عند الاطبا جسم انسانی میں چار مادے خون، سودا، صفرا، بلغم ہیں جنہیں "اخلاط اربعہ" کہا جاتا ہے۔ ابرار صاحب نے "خلط" کو "خط" سمجھ کر بحث کی ہے۔ اس غلط مبحث علم کے بعد اور اپنے بیان پر ان کی نظر ثانی سے پہلے اس سلسلے میں گفتگو کرنا مناسب نہیں ہے۔

۵۔ "درست کرنا" کی بحث میں فاروقی صاحب کے جس جملے کو میں نے غیر ضروری سمجھ کر حذف کر دیا تھا اسے ابرار صاحب نے غالباً دلیل کے طور پر نقل کر دیا ہے۔ وہ جملہ یہ ہے:

"بہر حال اردو میں "درست کرنا" ٹھیک کرنا، مٹا کر صاف کرنا کا مرادف سمجھا جا سکتا ہے"۔

اس مفہوم کے متعلق میری بحث تو ابرار صاحب نے نقل ہی کر دی ہے میں پھر بھی پوچھوں گا کہ اگر کسی نقش کو "مٹا کر صاف" کر دیا جائے تو کیا یہ کہا جا سکے گا کہ اس نقش کو درست کر دیا گیا؟

اس میں کوئی شک نہیں کہ فاروقی صاحب کی تشریح کے مقابلے میں میری تشریح اور میری تشریح کے مقابلے میں فاروقی صاحب کی تشریح سے "شعر کا مفہوم کچھ سے کچھ ہو جاتا ہے"۔ اس لیے کہ دونوں تشریحوں میں بنیادی اختلاف ہے اور یہ اختلاف زیادہ تر اسی وجہ سے ہے کہ "درست کرنا" سے ہم دونوں ایک دوسرے کا برعکس مفہوم مراد لیتے ہیں۔ میری تشریح کے مطابق شعر کا مصرع ثانی بھی اسی کا مقتضی ہے کہ درست کرنا کا مطلب مٹانا نہیں بلکہ بنانا اور ٹھیک کرنا لیا جائے۔

ابرار صاحب نے فاروقی صاحب کی تائید یا میری تردید میں اس کے سوا کوئی مزید دلیل پیش نہیں کی ہے کہ "شفتگی کام کو بناتی نہیں بگاڑتی ہے"۔ ان کے اس خیال سے اتفاق کیا جا سکتا ہے لیکن یہاں ذکر کام کا نہیں بلکہ سویدا کا ہے اور ظاہر ہے کہ کام اور سویدا دو الگ چیزیں ہیں۔ ضروری نہیں کہ

اس شعر کو سمجھنے کے لیے محض اتنا کہہ دینا کافی نہیں ہے کہ "سویدا ایک فطری اور خلقی چیز ہے" (یوں تو دل بھی ایک فطری اور خلقی چیز ہے لیکن اسے کبھی بحرِ بیکراں سمجھنا پڑتا ہے اور کبھی "یک قطرہ خون") سوال یہ ہے کہ غالب کے اس شعر میں سویدا کا مفہوم کیا ہے؟ کیونکہ اس پر غور کیے بغیر شعر کا مطلب سمجھنا مشکل ہے۔ میں نے شعر کی جن تشریحوں میں سویدا کی جن مختلف شاعرانہ توجیہوں سے کام لیا تھا، بحث اس پر ہونا چاہیے تھی۔

میں نے مضمون میں فاروقی صاحب اور نقش صاحب کی تشریحوں سے اختلاف اور اپنے خیالات کا اظہار کرتے ہوئے شعر کی تفہیم کی تھی۔ فاروقی صاحب کی تائید میں ابرار صاحب نے جو کچھ لکھا ہے اس میں سے بیشتر کا جواب خود مضمون میں موجود ہے۔ ابرار صاحب نے یہ واضح نہیں کیا کہ ان کی اپنی رائے کے مطابق اس شعر کا مفہوم کیا ہے۔ میرا بتایا ہوا مطلب انھیں اصل شعر سے بھی زیادہ پیچیدہ معلوم ہوتا ہے چنانچہ انھوں نے اس پر کوئی خاص بحث نہیں کی کہ میری تشریح کو صحیح ماننے میں کیا قباحتیں لازم آتی ہیں۔ امید نہیں تھی کہ غالب کا ایک شعر "سفینہ خون" کے اتنے صفحات گھیر لے گا۔ اس سلسلے میں میرا مضمون "تفہیم غالب، بہ آہنگ گفتگو" (جس پر اس وقت گفتگو ہو رہی ہے) میری توقع سے زیادہ تفصیلی ہو گیا تھا جس کی وجہ سے میں خود کو طولِ کلام کا مرتکب سمجھ رہا تھا۔ اب یہ طول مزید بادلِ ناخواستہ ہے لیکن ابرار صاحب کو مطمئن کرنا ضروری تھا۔ معلوم نہیں ان جوابات سے ان کا

کس حد تک اطمینان ہوا۔ بہر حال اب ان کا ممنون ہوں کہ انھوں نے اس
مضمون کو واقعتاً کی نظر سے دیکھا اور اس کے بارے میں اظہار خیال کیا۔ میں ان
کے خیالات سے متفق نہیں ہوں لیکن ان کے لہجے کی متانت اور نرمی سے بہر حال
متاثر ہوں اور اس بیان کا خصوصی شکریہ ادا کرتا ہوں۔

نیر مسعود

فکر غالب

آہ کو چاہیے اک عمر اثر ہونے تک
کون جیتا ہے تری زلف کے سر ہونے تک

یہ غالب کے ان اشعار میں سے ایک ہے جو زبانوں پر سب سے زیادہ جاری رہتے ہیں۔ لیکن اس شعر کی جو تشریحیں میری نظر سے گزری ہیں وہ نامکمل سی محسوس ہوئیں۔ نجی گفتگوؤں میں بھی کوئی تشفی بخش تشریح سامنے نہیں آئی۔

شعر کا مرکزی خیال صاف ہے، شاعر مایوسی کا اظہار کر رہا ہے کہ عشق میں کامیابی کی نوبت آنے تک وہ زندہ نہ رہ سکے گا۔ لیکن عام طور پر اس شعر کے پہلے اور دوسرے مصرعوں کو تقریباً ہم معنی قرار دے کر شعر کا مطلب یہ سمجھا جاتا ہے کہ آہ کے اثر کرنے یعنی محبوب کی زلف کے سر ہونے کے لیے ایک عمر درکار ہے۔ اتنی مدت تک بھلا کون زندہ رہ سکے گا۔ غم ہجر آہ کا اثر ظاہر ہونے سے پہلے ہی عاشق کا کام تمام کر دے گا۔ اس تشریح کے مطابق بھی شعر کے عمدہ ہونے میں کلام نہیں۔ لیکن یہ عمدگی محض حسن ادا کی ہے جس میں خیال کی کوئی ندرت یا

بالفاظ دیگر "غالبیت" نہیں ملتی۔ اور یہ احساس ہوتا ہے کہ اس شعر کا کوئی بہتر اور صحیح تر مفہوم ضرور ہوگا۔

اس مفہوم تک پہونچنے کے لیے ان دونوں سوالوں کے جواب بہت ضروری ہیں

۱۔ آہ میں اثر ہونے سے کیا مراد ہے؟

۲۔ زلف کے سر ہونے کا کیا مطلب ہے؟

ان سوالوں کے قابلِ قبول جواب یہ ہیں:

۱۔ آہ میں اثر ہونے سے مراد یہ ہے کہ عاشق کی غم زدگی کا محبوب کو احساس ہو جائے، اسے عاشق کے ساتھ ہمدردی ہو، اور اس اثر کی معراج یہ ہے کہ محبوب کے دل میں بھی عشق کے جذبات پیدا ہو جائیں۔

۲۔ محبوب کی زلف پر عاشق کے متصرف ہونے کو غالب نے زلف کے سر ہونے سے تعبیر کیا ہے۔ اور زلف پر متصرف ہونا وصل کی منزل تک پہنچ جانا ہے۔

اب ظاہر ہے کہ عاشق کی آہ سے محبوب کے متاثر ہونے اور عاشق کو محبوب کا وصل میسر آنے میں بڑا فرق ہے اور ان دونوں کے درمیان بہت سے مرحلے ہیں جو عاشق کو سر کرنا ہوتے ہیں۔ ہجر کی آہ و زاری سے گزر کر وصل کی کامیابی تک پہونچنے کے لیے کن کن مشکلات کو جھیلنا اور کیسی کیسی دشواریوں کا سامنا کرنا پڑتا ہے اس کا اندازہ اردو کی عشقیہ شاعری اور خود غالب کے کلام سے بخوبی ہو سکتا ہے۔ میر نے اس طرف یوں اشارہ کیا ہے:

ابتدائے عشق ہے روتا ہے کیا
آگے آگے دیکھیے ہوتا ہے کیا

اور غالب کا شعر ہے۔

ہے موجزن اک قلزمِ خوں کاش یہی ہو
آتا ہے ابھی دیکھیے کیا کیا مرے آگے

رقیبوں کی بدآموزی، پاسبان کی بے التفاتی، محبوب کی حیا اور غرور و ناز، خود عاشق کا حجاب، پاسِ وضع اور اسی قبیل کی کتنی رکاوٹیں اور مشکلیں ہیں جو وصل کی راہ میں دیوار کی طرح حائل رہتی ہیں اور ان میں سے ہر دیوار کو گرانے کے لیے بعض مرتبہ ایک ایک عمر درکار ہوتی ہے عمر بھر آہ کے اثر کرنے کے بعد بھی وصل کی منزل بہت دور رہتی ہے اور زلفِ محبوب تک رسائی کا زمانی فاصلہ کچھ کم ہو جانے کے باوجود بہت باقی رہ جاتا ہے۔ غالب کے زیرِ بحث شعر میں اسی زمانی فاصلے کا شدید احساس ملتا ہے۔ اور اب شعر کا حسبِ ذیل مفہوم سامنے آتا ہے :

میری ساری عمر تو آہ و زاری ہی میں گزری جا رہی ہے۔ اگر عمر بھر کی آہ و زاری کے بعد آہ میں اثر پیدا ہو بھی جائے تو اس کے مراحل سے گزرنے کے لیے مزید کئی عمریں درکار ہوں گی اور نہیں جاکر تیری زلف تک رسائی ہو سکے گی۔ اتنے طویل زمانے تک میں زندہ نہیں رہ سکتا لہٰذا وصل ناممکن ہے۔

شعر کے اصلی خیال کو دوسرا مصرع پیش کرتا ہے جس میں وصل تک زندہ رہنے سے مایوسی ظاہر کی گئی ہے۔ پہلا مصرع (نا) تاثیرِ آہ میں غیر معمولی تاخیر کا احساس

اسی مایوسی کو مدلل اور مستحکم کرتا ہے۔ اور اس شعر کو قوت پہلے ہی مصرعے سے حاصل ہوتی ہے۔

غالب کے بعض اشعار میں معنی کی کئی کئی تہیں ہوتی ہیں۔ اسی شعر کو ایک بار پھر پڑھیے:

آہ کو چاہیے اک عمر اثر ہونے تک
کون جیتا ہے تری زلف کے سر ہونے تک

"کون جیتا ہے" کا ایک مطلب تو یہی ہے کہ میں زندہ رہوں گا لیکن اس استفہام انکاری میں یہ مفہوم بھی موجود ہے کہ کوئی زندہ نہ رہے گا۔ اسی سے معنی کی دوسری تہ کھلتی ہے اور اب اس طولِ زماں کی زد میں محبوب کی ذات بھی آجاتی ہے یعنی اتنی مدت تک تو خود محبوب بھی زندہ نہ رہ سکے گا۔ اس سے شعر میں یاس کا رنگ بہت گہرا ہو جاتا ہے۔

شعر کا خطاب براہِ راست محبوب سے ہے اور یہ معنی کی تیسری تہ ہے جسے دوسری تہ کے ساتھ ملا دیجیے تو اب محسوس ہوتا ہے کہ اس شعر میں موج تہ آب کی طرح محبوب کے لیے وصل کی ترغیب بھی موجود ہے۔

بہرحال، ان دو تہوں کو پیش نظر رکھنے یا نظر انداز کرنے کے باوجود شعر کا یہ مفہوم برقرار رہتا ہے کہ جب آہ کی تاثیر میں یہ دیر ہے تو وصل کی نوبت آنے تک زندگی وفا نہیں کر سکتی۔ مجھے جو ایک عمر ملی ہے وہ نذر آہ ہو جائے گی، تجھے پانے کے لیے کئی عمریں کہاں سے لاؤں۔

اور یہ شعر صنعتوں سے گراں بار بھی ہے۔ "آہ" اور "زلف" میں پیچ و تاب
اور انتشار کا معنوی تناسب ہے اور اسی تناسب کی خاطر غالب نے علامتی اظہار
کا سہارا لے کر وصل کو زلف کا سر ہونا کہا ہے۔ "زلف" اور "سر" میں کھلی ہوئی رعایت
لفظی ہے۔ مزید برآں "سرشدن" (سر ہونا) فارسی میں مرجھانے کے
معنی میں بھی استعمال ہوتا ہے لہٰذا "سر ہونے" میں "جیتا ہے" کا فقرہ ایہام پیدا کرتا
ہے۔ پھر یہ "جیتا" کا لفظ "جیتنا" کا صیغہ ماضی بھی ہے اور "سر ہونا" فتح ہونا کا
مفہوم رکھتا ہے جس کی وجہ سے "جیتا ہے" کے فقرے میں خود بھی ایہام پیدا ہو گیا ہے۔

غالب اور مرزا حبیب علی بیگ سرور

مرزا حبیب علی بیگ سرور کے خطوں سے معلوم ہوتا ہے کہ انتزاعِ سلطنتِ اودھ سے پہلے وہ دہلی گئے تھے۔ تذکرۂ غوثیہ میں سید غوث علی شاہ پانی پتی کا یہ بیان ہے کہ دہلی میں سرور مرزا غالب سے ملنے گئے اور دورانِ گفتگو میں فسانۂ عجائب کی زبان کے متعلق ان کی رائے پوچھی۔ غالب کو معلوم نہ تھا کہ یہ سرور ہیں اس لئے انھوں نے بے ساختہ کہا:

"اجی لاحول ولا قوۃ! اس میں لطفِ زبان کہاں؟ ایک تک بندی اور بھٹیارخانہ جمع ہے!"

سرور کے جانے کے بعد غالب پر اصل حال کھلا تو انھیں بہت افسوس ہوا اور دوسرے دن وہ غوث علی شاہ کو لے کر سرور کی قیام گاہ پر ان سے ملے اور یہ ظاہر کر کے کہ رات کو انھوں نے فسانۂ عجائب غور سے پڑھی ہے اس کی نثر کی عبارت کی بہت تعریف کی۔ اس طرح انھوں نے سرور کو خوش کر لیا اور دوسرے دن غالب نے سرور کی دعوت کی جس میں غوث علی شاہ کو بھی مدعو کیا۔[1]

۱۔ تذکرۂ غوثیہ (مرتبہ) مولوی شاہ گل حسن، مطبع جوہر ہند، دہلی ۱۳۰۱ھ ص ۱۰۱-۱۰۳۔

"تذکرۂ غوثیہ" کی سندی حیثیت مشکوک ہے اس لیے اس بیان کی صحت یا عدم صحت کے بارے میں یقین کے ساتھ کچھ نہیں کہا جا سکتا. لیکن اس واقعہ کو صحیح نہ ماننے کی بظاہر کوئی وجہ نہیں نظر آتی. بہر حال حبیب سرور نے جب احباب بنارس کی فرمائش پر ملا رضی کی رمزیہ فارسی تالیف "حدائق العشاق" کو "گلزار سرور" کے نام سے اردو میں منتقل کیا تو اس کی تقریظ (غالباً سرور ہی کی فرمائش پر) مرزا غالب نے لکھی اور اس میں سرور کے اسلوب کی بہت تعریفیں کیں. اس تقریظ کے چند فقرے حسب ذیل ہیں:

"... یہ جو "حدائق العشاق" کا فارسی زبان سے عبارت اردو میں نگارش پاتا ہے، ارم کا زمین و بنا سے اکھڑ کر ہمارستان قدس کا ایک باغ بن جاتا ہے. وہاں حضرت رضوان ارم کے متنقل بند و آبیار ہوئے یہاں مرزا رحب علی بیگ سرور "حدائق العشاق" کے صحیفہ نگار ہوئے. اس مقام پر پہنچ کر میں جو موسوم بہ اسد اللہ خاں اور مخاطب بہ نجم الدولہ اور متخلص بہ غالب ہے، خدائے جہاں آفرین سے توفیق کا اور خلق سے انصاف کا طالب ہے. ہاں اے صاحبان فہم و ادراک! سرور سحر بیان کا اردو کی نثر میں کیا پایہ ہے اور اس نثر نگار کا کلام شاہدِ معنی کے واسطے کیا گراں بہا پیرایہ ہے!

رزم کی داستان گر سنیے

ہے زبان ایک تیغ جوہر دار

بزم کا التزام گر کیجے
ہے قلم ایک ابر گوہر بار[1]

مجھ کو دعویٰ تھا کہ انداز بیان اور شوخی تحریر میں 'فسانہ عجائب' بے نظیر ہے۔ جب سے میرے دعوے کو اور 'فسانہ عجائب' کی یکتائی کو مٹا دیا ہے یہ تحریر [گل زار سرور] نے۔ کیا ہوا اگر ایک نقش دوسرے کا ثانی ہے، یہ تو ہم کہہ سکتے ہیں کہ نقاش لاثانی ہے۔ اپنی نقاشی بنی صورتیں بنا کر ہمسری کا دعویٰ کرے، کیا عقل کی کمی ہے! یہ بندۂ خدا معنی کی تصویر کھینچ کر دعوئ خدائی نہ کرے! کس حوصلے کا آدمی ہے!!

سچ تو یوں ہے کہ جناب جہاں جہاں صاحب والا مناقب، عالی شان ایشری پرشاد نارائن سنگھ بہادر [والی بنارس] جس باغ کی آرائش سے کار فرما ہوں اور پھر اس پر طرہ یہ کہ مرزا سرور رنگین ادا ہوں، وہ باغ کیا ہوگا! بہشت نہ ہوگا تو اور کیا ہوگا![2]

۱؎ یہ غالب کے اس قطعے کے تحریف زدہ شعر ہیں جو انھوں نے بہادر شاہ کے نام اپنی تنخواہ کی ماہوار ادائیگی کی درخواست کے طور پر لکھا تھا۔ اصل شعر یوں ہیں:

رزم کی داستان گر سنیے — ہے زباں میری تیغ جوہر دار
بزم کا التزام گر کیجے — ہے قلم میرا ابر گوہر بار

[عنوان گزارش مصنف بہ حضور شاہ]

۲؎ گل زار سرور، افضل المطابع لکھنؤ اور جود منڈی مطبع نولکشور لکھنؤ ۱۸۹۱ء ص ۵۴-۵۵ (باقی [illegible])

۱۸۶۰ء میں غالب کے شاگرد اور قاطع برہان کے معرکے میں غالب کے لشکر کے ایک سپاہی سیف الحق میاں داد خاں سیاح بنارس پہنچے۔ ان کے نام غالب نے جو خط اس زمانے میں لکھے ان میں سرور کا نام بھی آتا ہے جو اس وقت مہاراجہ بنارس کے ملازم اور بنارس ہی میں مقیم تھے۔ ایک خط میں غالب سیاح کو لکھتے ہیں:

"اپنے دوست روحانی مرزا رجب علی بیگ سرور کو سلام کہنا اور کہنا دیکھیے گا، بلکہ پیر و مرشد کہا دیجیے گا۔"[1]

اسی خط کے آخر میں لکھتے ہیں:

"جب بحر میں کوئی اسم یا کوئی لفظ نہ آسکے اس کی تدبیر فردوسی خاقانی سے بھی نہ ہوگی۔ میں کیا کروں گا۔ نام تمہارا آسکتا ہے لیکن الف دبا رہتا ہے۔[2] خدا کے واسطے اس کی تدبیر سرور صاحب سے بھی ضرور پوچھنا۔"[3]

غالب نے ایک خط میں سیاح کو یہ ہدایت بھی کی:

"تذکیر و تانیث کے باب میں مرزا رجب علی بیگ سے مشورہ لیا کرو۔"

(بقیہ صفحہ ۵۳) [1] عود ہندی میں شامل تقریظ کی عبارت قدرے مختلف ہے۔

[1] و [2]: اردوئے معلی: انوار المطابع لکھنؤ ۱۹۳۳ء حصہ دوم ص ۴۳

[3]۔ غالب کی یہ رائے بظاہر سیاح کے اس شعر کے بارے میں ہے:

غم و رنج کا نہ رہے نشاں — ہو روانہ درد کا کارواں

جو گزر ترا میاں داد خاں — جو خرابۂ دہن تنگ

د بجے ہوئے حروف بھی ان سے پوچھ لیا کرو۔"[54]

اس ہدایت کا شاید سیاح نے برا مانا اور غالب کو اس کی شکایت لکھی کیونکہ اگلے خط میں غالب ان کو لکھتے ہیں:

"بھائی! ہم نے تم کو یہ نہیں لکھا کہ مرزا رجب علی بیگ کے شاگرد ہو جاؤ اور اپنا کلام ان کو دکھاؤ۔ ہم نے یہ کہا کہ تذکیر و تانیث کو ان سے پوچھ لیا کرو۔ دکھن بنگالے کے رہنے والوں کو اس امر خاص میں دلی لکھنؤ کے رہنے والوں کا تتبع ضرور ہے۔"

غالب اور سرور دونوں اپنی اپنی جگہ کثرت سے خط کتابت کرتے تھے۔ اس بات کا قوی امکان ہے کہ دونوں کے درمیان خط کتابت رہی ہو خصوصاً جبکہ نواب سرور کی تقریظ کے سلسلے میں دونوں سے ایک دوسرے کو خط ضرور لکھے ہوں گے۔ مجھے ایک ذریعے سے معلوم ہوا تھا کہ سرور کے متبنی فرزند مرزا احمد علی کے خاندان میں سرور کے نام غالب اور بعض دوسرے مشاہیر کے خطوط موجود ہیں لیکن خاندان نے اس کی تصدیق نہیں کی۔

---

[54] اردوئے معلی ص: ۳۰

[55] سیاح اورنگ آباد دکن میں پیدا ہوئے اور مختلف مقامات پر مقیم رہے۔ سکونت سورت میں رکھتے تھے بحوالہ "میاں داد خاں سیاح اور ان کا کلام"

(از ڈاکٹر سید ظہیر الدین مدنی)

سرور نے شبستانِ سرور (تکمیل ۱۲۷۹ھ) میں مرزا غالب کا ایک شعر درج کیا ہے:
"بہ قول اسد اللہ خاں غالب ؎

غالب چھٹی شراب، پر اب بھی کبھی کبھی
پیتا ہوں روزِ ابر و شبِ ماہتاب میں"[1]

غالب منشی ہرگوپال تفتہ کے نام ایک خط میں لکھتے ہیں:
"خدا تم کو سلامت رکھے، منتخبات سے جو رجب علی بیگ سرور سلمہٗ
نے فسانۂ عجائب لکھا ہے، آغازِ داستان کا شعر مجھ کو بہت مزہ دیتا ہے"[2]

یادگارِ زمانہ ہیں ہم لوگ
یاد رکھنا فسانہ ہیں ہم لوگ

"مصرعِ ثانی کتنا گرم ہے اور 'یاد رکھنا' فسانے کے واسطے کتنا مناسب ہے"[3]
[لیکن دراصل مصرعِ ثانی میں 'یاد رکھنا' کے بجائے 'سن رکھو تم' ہے[4]]
نظم و نثر کے ان دونوں استادوں کے حالات میں کچھ مماثلتیں بھی ملتی ہیں مثلاً
۱۔ دونوں مرزا تھے۔
۲۔ دونوں منشیات استعمال کرتے تھے مگر اعتدال کے ساتھ۔ غالب

---

[1] شبستانِ سرور مطبع نجم العلوم لکھنؤ ۱۳۰۳ھ/ ۱۸۸۶ء جلد دوم ص ۲۱۲ (شبستانِ سرور" چار جلدوں میں تقریباً دو لاکھ الفاظ پر مشتمل الف لیلہ کی داستانوں کا مجموعہ ہے جن کو سرور نے نہایت شستہ عبارت اور دلکش شگفتہ اسلوب میں لکھا ہے۔)
[2] اردوئے معلی: حصہ اول ص ۵۸ [3] یہ شعر منتظر شاگردِ مصحفی کا ہے۔

شراب اور سرور افیون[۱] کے عادی تھے۔

۳۔ دونوں کو جرم میں ماخوذ ہونا پڑا۔ غالب قمار بازی کے الزام میں دو مرتبہ گرفتار ہوئے[۲] اور سرور دورِ غدر میں گرفتار ہو گئے تھے۔ اور عام خیال یہ تھا کہ انھیں خطرۂ موت ہو جائے گی[۳]۔

۴۔ دونوں کی نسل انھیں پر ختم ہو گئی۔

۵۔ اولادِ نرینہ کی کمی کو پورا کرنے کے لیے دونوں نے فرزندِ متبنّیٰ کا سہارا لیا۔ غالب نے زین العابدین عارف کو اور سرور نے مرزا احمد علی کو متبنّیٰ کیا۔ لیکن غالب زیادہ بدقسمت تھے کہ انھیں عارف کا بھی داغ دل پر سہنا پڑا۔ مرزا احمد علی سرور کے بعد تک زندہ رہے اور انھوں نے "انشائے سرور" کے نام سے سرور کے خطوں کا مجموعہ مرتب کیا۔

۶۔ دونوں نے اپنے متبنّیٰ زادوں پر جملہ کر کے اپنے لیے تلافیٔ دل

---

[۱] سرور ایک خط میں افیون کے معائب بیان کرتے ہوئے یہ بھی لکھتے ہیں:
"چالیس برس سے نزلہ کے باعث افیون کھاتا ہوں، چار رتی سے زیادہ نہیں ہونے پاتی ہے"۔ (انشائے سرور؛ رقعہ ۷۸)

[۲] تفصیلات کے لیے دیکھیے مضمون "غالب اور حادثۂ اسیری" از ڈاکٹر گوپی چند نارنگ۔ رسالہ "نقوش" لاہور، اگست ۱۹۶۰ء

[۳] انشائے سرور؛ رقعہ سوم فارسی۔

تیار کر لیا۔ غالب نے قتیل پر اعتراض کرکے قتیل کے شاگردوں اور سرور نے میر
امّن کی تضحیک کرکے اہلِ دلّی سے عداوت مول لے لی۔

۷۔ دونوں کو بادشاہوں کی سرپرستی حاصل تھی۔ غالب کے سرپرست
بہادر شاہ اور سرور کے سرپرست واجد علی شاہ اپنے اپنے سلسلے کے آخری بادشاہ
تھے جن کو اپنی زندگی ہی میں حکومت سے محروم ہونا پڑا اور ان دونوں سرپرستوں
کا انتقال جلاوطنی کے عالم میں ہوا۔

۸۔ دونوں نے واجد علی شاہ سے متعارف ہونے کے لیے ان کی خدمت
میں نظم بھی پیش کی اور نثر بھی: غالب نے قصیدہ و عرض داشت اور سرور نے
قطعہ تاریخ جلوس اور عرض داشت۔ اور بادشاہ کی خدمت میں دونوں کی نظم و نثر
کو ایک ہی شخص یعنی قطب الدولہ قطب علی خاں نے پیش کیا۔

۹۔ غالب اور سرور دونوں نے ایک ہی سال یعنی ۱۸۶۹ء میں انتقال کیا۔

قاطع برہان

مرزا غالب کی زندگی کا آخری معرکہ ان کی کتاب "قاطع برہان" کی اشاعت کے ساتھ شروع ہوتا ہے۔ اس کتاب میں محمد حسین برہان ابن خلف تبریزی کی ضخیم فارسی فرہنگ "برہان قاطع"[1] کی بعض غلطیوں کی نشان دہی اور تصحیح کی گئی ہے۔ قاطع برہان کے جواب میں برہان قاطع کے حامیوں کی طرف سے کتابیں لکھی گئیں۔ غالب اور ان کے ساتھیوں کی طرف سے جواب الجواب دیا گیا اور ادھر سے جواب الجواب کا بھی جواب آیا۔ اس طرح یہ مباحثہ طویل ہوتا گیا۔ اس مباحثے کے سلسلے میں جو کتابیں سامنے آئیں ان کے نام یہ ہیں[2]

(۱) قاطع برہان (غالب) (۲) درفش کاویانی (غالب) یہ قاطع برہان ہی کا

---

[1] برہان قاطع سنہ ۱۰۶۲ھ میں مکمل ہوئی۔ مولوی سعادت علی کی تشریح کے مطابق اس میں بائیس ہزار تین سو بائیس الفاظ کی شرح کی گئی ہے اور غالب نے ان میں سے دو سو چوراسی الفاظ پر اعتراض کیے ہیں (محرق قاطع برہان ۱۲۸۳ھ) [2] کتابوں کے نام بحوالہ مضمون "معرکۂ غالب و حامیان قتیل" از خواجہ احمد فاروقی مشمولہ "احوال غالب" (مرتبہ مختار الدین آرزو)

نظر ثانی کیا ہوا ایڈیشن ہے) (۳) دافع ہذیان (مولوی نجف علی) (۴) تیغ تیز (غالب) (۵) لطائفِ غیبی (میاں داد خاں سیاح کے نام سے چھپی لیکن اس کے اصل مصنف غالب ہی سمجھے جاتے ہیں) (۶) سوالات عبدالکریم (۷) ہنگامۂ دل آشوب (۸) محرقِ قاطع برہان (مولوی سعادت علی) (۹) موید برہان (آغا احمد علی جہانگیر نگری) (۱۰) قاطع القاطع (مولوی امین الدین) (۱۱) ساطع برہان (مرزا رحیم بیگ میرٹھی) (۱۲) تیغ تیز تر (آغا احمد علی جہانگیر نگری) (۱۳) شمشیر تیز تر (آغا احمد علی جہانگیر نگری)

ان نثری کتابوں کے علاوہ اس مباحثے نے نظم کا پیکر بھی اختیار کیا۔ غالب نے آغا احمد علی کی موید برہان کے جواب میں ایک قطعہ کہا جس کے جواب میں آغا احمد علی کے شاگرد عبدالصمد فدا نے قطعہ کہا۔ فدا کے جواب میں غالب کے دو شاگردوں باقر علی باقر اور فخر الدین حسین سخن (مصنف سروشِ سخن) نے قطعات کہے اور ان دونوں قطعات کا جواب پھر عبدالصمد فدا نے ایک قطعے کی صورت میں دیا۔ یہ سب فارسی زبان اور ایک ہی زمین میں ہیں[1]

بظاہر یہ ایک علمی اور ادبی مباحثہ تھا لیکن قاطع برہان نے اس مباحثے کو معرکہ بنا دیا اور یہ معرکہ اختلافِ رائے اور اعتراضات کی حد سے گزر کر طنز و استہزاء

---

[1] یہ قطعے آغا احمد علی کی کتاب شمشیر تیز تر میں شامل ہیں۔ خواجہ حالی نے غالب کے قطعے کے چند اشعار یادگارِ غالب میں نقل کیے ہیں۔

اور اس سے بھی گزر کر فحش و دشنام طرازی اور بالآخر مقدمہ بازی تک پہنچ گیا۔ اس معرکے کی کتابوں میں زبان اور علم و ادب کے باریک، مفید اور دلچسپ نکات کے ساتھ مضحکات و مغلظات اور نظریاتی اختلاف کے ساتھ ذاتی پرخاش کی آمیزش ملتی ہے۔ اور اس آمیزش کے ذمہ داروں میں سب پر مقدم خود غالب کی شخصیت ہے۔ غالب نے قاطع برہان میں فارسی زبان کے اسرار و غوامض سے اپنی غیر معمولی واقفیت اور دلبستگی کا ثبوت دیا لیکن اسی کے ساتھ جو ادعائی اور معاندانہ انداز بیان انھوں نے اختیار کیا، برہان قاطع کی غلطیوں پر جس طرح چراغ پا ہو کر گرفت کی اور فرہنگ پر بحث کرتے کرتے جس طرح صاحب فرہنگ پر حملہ آور ہونے لگے، اس کو دیکھ کر یہ کہنے میں تامل کی زیادہ گنجائش نہیں رہتی کہ غالب نے خود ہی اس معرکے کی ہیئت مقرر کر دی تھی۔ معرکہ قاطع برہان کی افادیت کے سہرے کے ساتھ ساتھ اس کی رکاکت کا الزام بھی غالب ہی کے سر ہے۔ ان کے تند اور تحقیری لہجے نے ان کے مقابل قائم ہونے والے محاذ میں بھی جارحانہ انداز پیدا کر دیا اور قاطع برہان کی مخالفت میں جو اشتعال پیدا ہوا اس کا محرک بھی مرزا کا یہی لہجہ تھا۔ خواجہ حالی اس معرکے پر اظہار خیال کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"بعض لوگوں کا خیال ہے کہ مرزا نے جو از راہ شوخی طبع صاحب برہان کی جا بجا خاک اڑایا ہے اور کہیں کہیں الفاظ نا ملائم بھی غیظ و غضب میں ان کے قلم سے ٹپک پڑے ہیں، زیادہ تر اس وجہ سے مخالفت ہوئی مگر یہ خیال صحیح نہیں ہے۔ اگر مرزا صاحب برہان کی نسبت ایسے الفاظ نہ

> نہ لکھتے تو بھی مخالفت ضرور ہوتی کیونکہ ہندوستان کے پڑھے تعلیم یافتہ جماعت کی بابت نہایت کم درجہ معاف نہیں ہیں۔ ان کے ملنے کی توقع نہیں، نہ گمنامی سے نکلنے کا کوئی موقع۔ اس کے سوا باقی نہ رہا کہ کسی مسلّم دیوان اور مستند آدمی کی کتاب کا رد لکھیں اور لوگوں پر یہ ظاہر کریں کہ ہم بھی کوئی چیز ہیں۔ (یادگار غالب)

اس میں شک نہیں کہ غالب اگر ایسے الفاظ نہ لکھتے تو بھی ان کی مخالفت ہوتی لیکن اس میں بھی شک نہیں کہ ان کی زیادہ تر مخالفت ایسے الفاظ لکھنے ہی کی وجہ سے ہوئی۔ اور یہ سوال پھر بھی باقی رہ جاتا ہے کہ غالب اس طرح صاحب برہان کا جا بجا مذاق اڑانے، اس کو اپنے غیظ و غضب کا نشانہ بنانے اور اس کی نسبت الفاظ نا ملائم لکھنے میں کہاں تک حق بجانب تھے اور اس سے بھی زیادہ غور طلب یہ سوال ہے کہ آیا اس تجاوز کے پس پشت محض غالب کی شوخی طبع تھی یا ان کے پیش نظر کوئی خاص مقصد تھا۔ اس سوال کا جواب ہمیں حالی ہی کی مقولہ بالا عبارت کے نصف آخر سے ملنے لگتا ہے۔

خواجہ حالی کا خیال ہے کہ غالب کی مخالفت کے پیچھے ان کے حریفوں کی شہرت طلبی کار فرما تھی اور قاطع برہان کی مخالف کتابوں کا اصل محرک ان کے مصنفوں کا شوق خود نمائی تھا۔ یہ خیال خود غالب اور ان کی قاطع برہان پر بھی صادق آتا ہے۔ اردو اور فارسی کے صاحب طرز شاعر اور نثر نگار کی حیثیت سے غالب کو یقیناً بڑی شہرت اور منزلت حاصل تھی لیکن غالب خود کو فارسی

لسانیات اور لغت کا علم جیسا ہونا چاہئے تھا نہ تھا۔ ان کا دعویٰ تھا کہ قدرت سے
انہیں فارسی زبان کے جوہر ان کی ذات کے اندر اتارے گئے ہیں اور انھیں اپنے ذاتی
ذوق اور طبع سلیم کی بدولت فارسی زبان سے وہ ملکہ حاصل ہے جو دوسرے
ہندوستانی عالموں کو علمی عرق ریزی کے بعد بھی حاصل نہیں ہو سکتا۔ ان کی طبیعت
خودبخود غلط سے اپنا دامن بچا کر صحیح کو قبول کرتی ہے اور اس طرح گویا وہ علمی معاملات میں
اسناد و حوالہ جات سے بے نیاز بلکہ خود سند ہیں۔ اس لحاظ سے دیکھیے تو فارسی
دانی کے میدان میں غالب خود کو جس شہرت کا مستحق سمجھتے تھے وہ انھیں حاصل نہ
تھی۔ قتیل والے معرکے کا انجام غالب کے حسب منشا نہیں ہوا تھا۔ ان کا یہ خیال کہ
ان کے سامنے قتیل اور ہندوستان کے دوسرے فارسی داں ہیچ و قعت ہیں، عام
طور پر تسلیم نہیں کیا گیا اور اس حیثیت سے غالب ابھی کچھ خمول و گمنامی ہی میں
پڑے تھے جس سے باہر نکلنے کی کوشش کرنا انھوں نے ضروری سمجھا۔ اسی کوشش
کا ایک نام قاطع برہان ہے۔ محمد حسین برہان یقیناً دنیائے فارسی کا سربرآوردہ
اور ممتاز شخص تھا۔ یہ حیثیت اسے اپنی تالیف برہان قاطع کی بدولت حاصل تھی۔
اس برہان قاطع کو رد کرنا اور اس کے مولف کی تحقیر کرنا فوری شہرت کے حصول
کا ضامن تھا۔ غالب کے ساتھ ناانصافی نہ ہوگی اگر یہ سمجھا جائے کہ برہان قاطع

۱؎ یہ شہرت و منزلت بھی غالب کا اپنے اصل مرتبے کے مقابلے میں کم معلوم ہوتی تھی اور جہاں تک
شاعری کا تعلق ہے ان کی یہ ناآسودگی بے جا نہیں تھی۔

کی رد لکھ کر وہ شہرت پانا اور اپنی حیثیت منوانا چاہتے تھے۔ قاطع برہان کے آخری
چند مضمون میں غالب نے اپنے استاد[۱] کی تعلیم اور اپنی "خرد خداداد" کی قوت سے
حاصل کیے ہوئے نکات درج کیے ہیں جو برہان قاطع سے غیر متعلق اور قاطع برہان
کے بھی موضوع سے باہر ہیں، اور بظاہر کتاب میں ان کے شمول کا مقصد لوگوں
پر یہ ظاہر کرنا ہے کہ "ہم بھی کوئی چیز ہیں"۔

اپنے لہجے میں غالب نے ایسی کاٹ پیدا کی کہ تشریح لغات اور تصحیح الفاظ
کی خشک بحث میں ایک برقی لہر دوڑ گئی، کتاب عام دلچسپی کی چیز بن گئی اور اسی
کے ساتھ اس کا امکان ختم ہو گیا کہ یہ کتاب ادبی فضا میں ہلچل پیدا کیے بغیر طاقوں
پر چلی جائے۔ چنانچہ کتاب شائع ہوئی اور طوفان آ گیا۔

اور قاطع برہان کو شروع سے آخر تک دیکھیے، صفحہ بہ صفحہ محسوس ہوتا ہے کہ
غالب خود وہ طوفان اٹھانے پر تلے ہوئے ہیں جس کا پہلا تند جھونکا ہی قاطع برہان
ہے۔ غالب نے عمداً اس کتاب کو ایک ہنگامے کا پیش خیمہ بنانے کی کوشش کی

---

[۱] دیکھیے آئندہ صفحات۔ غالب کا ایرانی استاد ہرمزد (عبدالصمد) پہلی بار قاطع برہان ہی کے صفحات
پر نمودار ہوتا ہے۔ غالب کے فن کے تشکیلی عناصر کی بحث میں ہرمزد سے ان کے استفادے کا ذکر کر کے
بعض نتیجے اخذ کیے جاتے ہیں۔ لیکن اب یہ تقریباً طے ہو چکا ہے کہ ہرمزد ایک خیالی کردار اور غالب
کی ہیکل تراشی کا کرشمہ تھا جس کے ذریعے انھوں نے ہندستان کے فارسی دانوں پر اپنی فوقیت
ظاہر کرنا چاہی تھی (دیکھیے مضمون "ہرمزد عرف عبدالصمد" از قاضی عبدالودود، مشمولہ احوال غالب)

مثلاً۔

انھوں نے کتاب کا نام قاطع برہان رکھا جس کی برشش فوراً اپنی طرف متوجہ کرتی ہے۔ یہ نام ہی غالب کے مبارز طلبانہ تیوروں کی تصویر ہے۔

انھوں نے برہان قاطع کے تیس ہزار سے زیادہ الفاظ کی تشریح میں صرف دو سو چوراسی الفاظ سے اختلاف کیا۔ اس طرح برہان قاطع کی غلطیوں کا تناسب ایک فی صد سے کچھ زیادہ نکلتا تھا۔ یہ تناسب چنداں قابل اعتنا نہیں تھا لیکن غالب نے شروع ہی میں یہ جتا دیا کہ انھوں نے برہان قاطع کی غلطیوں میں سے صرف ایک فی صد کی نشاندہی کی ہے۔ اسی کے ساتھ اس پر زور دیا کہ ان کا یہ بیان مبالغہ پر مبنی نہیں ہے اور اس طرح انھوں نے سنجیدگی کے ساتھ یہ ظاہر کرنا چاہا کہ برہان قاطع میں جتنے الفاظ کی تشریح کی گئی ہے ان سے زیادہ غلطیاں کی گئی ہیں یعنی اٹھائیس ہزار سے اوپر!

پھر غالب کو ہندستان کے فارسی دانوں سے الجھنا ضرور تھا اس لیے انھوں نے محمد حسین برہان کو ایرانی ماننے سے انکار کر دیا "دکنی" اور "دکنی گردن زدنی" کہہ کر اس کی تضحیک کی اور اس کی غلطیوں کا خاص سبب یہی قرار دیا کہ وہ ہندستان کا باشندہ تھا۔ اس طرح غالب برہان پر کیے جانے والے تمام اعتراضات کی زد میں فارسی دانانِ ہند کو بھی لے آئے۔

اس تعمیم کے علاوہ غالب نے یہ بھی کیا کہ قاطع برہان کے [illegible] اختلافات کو [illegible] کر دیا، اور ان [illegible] [illegible] کئی جگہ خاص طور پر اور

براہِ راست فارسی دانانِ ہند سے تھا۔

زیرِ بحث خاتمۂ کتاب میں انھوں نے یہ کہا ـ چند مخالفین کو ملک دکھنی دیانہ
نہیں، برہانِ قاطع کے معتقدوں کی نفرین یا فارسی دانانِ ہند کی پرخاش سے
ڈرنے والا نہیں۔

غرض غالب کی کوشش اور مراد یہی تھی کہ قاطع برہان ایک معرکے کا آغاز
کرے۔ ان کو امید بھی تھی کہ ان کی یہ کتاب ایک معرکے کا آغاز کرے گی جس کی طرف
واضح اشارہ خاتمہ کتاب میں موجود ہے "میں خوش ہوں کہ اس جھگڑے سے میرا
علم کم نہ ہوگا.... الخ"

قاطع برہان کی اشاعت سے ان کی کوشش کامیاب، مراد حاصل اور امید
پوری ہوگئی (مگر شاید ان کے اندازے سے زیادہ)۔

برہانِ قاطع پر غالب کے اعتراضات صحیح اور غلط دونوں طرح کے ہیں؛
فنِ لغت نویسی سے متعلق ان کے اصولی اعتراضات بیشتر صحیح ہیں۔ بہر حال یہاں
قاطع برہان کا تنقیدی مطالعہ یا اس معرکے کا تاریخی جائزہ مقصود نہیں۔ غالب کی
یہ بہت مشہور، بہت دلچسپ اور بہت معلومات افزا کتاب مقفّیٰ فارسی نثر میں ہے ذیل
میں اس کے منتخب مقامات کا اردو ترجمہ پیش کیا جا رہا ہے تاکہ فارسی نہ جاننے والے
شائقینِ غالب بھی اس کتاب کی کچھ سیر کریں۔

٥

بسم اللہ الرحمٰن الرحیم

یا اسد اللہ الغالب

۱۸۵۷ء کی شورش کے دوران میں اس تنہائی اور بے نوائی کے عالم میں تھا کہ پہلو میں سایہ کے سوا کوئی ساتھی نہ تھا اور نظر کے سامنے دساتیر[1] اور برہان قاطع کے سوا کوئی تحریر نہ تھی۔ شاہجہان آباد دہلی میں اپنے گھر کے کونے میں بے حس و حرکت پڑا رہتا تھا۔ اگرچہ میں اس ہنگامے میں قید نہیں ہوا لیکن بے گزند بھی نہ رہ سکا۔ میں نے ان واقعات کی سرگزشت نظم بند کرنا شروع کی اور دستنبو کے نام سے ایک کتاب لکھ دی۔ اس کتاب کے مکمل ہو جانے کے بعد سے جب تنہائی کا غم زور کرتا میں برہان قاطع دیکھنے لگتا۔ چونکہ اس کتاب میں غلط بیانیاں کی گئی ہیں اور یہ لوگوں کو گمراہ کرتی ہے اور میرا آئین آموزگاری ہے[2] اس لیے اپنے پڑھنے والوں کو اس کتاب سے گمراہ ہونے سے بچانے کے لیے میرا دل جل اٹھا اور میں نے صحیح جادے کو نمایاں کر دیا تاکہ وہ بھٹکنے نہ پائیں۔

جامع لغات (محمد حسین برہان) کو نہ حسن معنی کا خیال ہے نہ جوہر لفظ پر اس کی نظر ہے اس نے برہنت[3] کے تیسرے اور چوتھے لفظ تک کی رعایت محفوظ نہ رکھی اور بہم صورت

---

[1] دساتیر، ساسان پنجم کی طرف منسوب دساتیر کے متعلق نئی تحقیق یہ ہے کہ یہ کتاب جعلی ہے اس کے مصنف کی شخصیت فرضی ہے اور پرانی فارسی زبان کے جو نمونے اس میں پیش کیے گئے ہیں وہ بھی جعلی اور بناوٹی تھے۔

[3] برہنت: یہ لفظ کسی فرہنگ میں نہیں۔ جن الفاظ کی تشریح کی جائے انھیں خاص طور پر نشست کہتے ہیں۔

لغت کی تعداد بڑھانے پر کمر باندھی ہے۔ نہ اس دھن کے پیچھے وہ قاعدۂ استخراج کے برہم ہونے کی پروا کرتا ہے اور نہ اس خواہش کے آگے فرہنگ میں جہلات کے شمول سے شرماتا ہے۔ اس کے نزدیک ہر مصدر ایک لغت ہے اور (اس مصدر سے) مشتق ہونے والا ہر کلمہ بھی ایک لغت ہے۔ تم بارہا دیکھو گے کہ اس نے ایک مصدر کو اس کے مشتقات کے ساتھ درج کیا اور محض بائے موحدہ زائد بڑھا کر دوسرا لغت درج کر دیا۔ زیادہ تر نامانوس الفاظ درج کرتا ہے اور جو کسی نے نہیں لکھا وہ یہ لکھتا ہے۔ جس طرح کمال اسمٰعیل کا لقب "خلاق المعانی" ہے، اسی طرح اگر اس بزرگوار کو "خلاق الالفاظ" کا لقب دے دیا جائے تو عجب نہیں!

میں نے برہان قاطع کی غلطیوں میں سے بہت کم لکھی ہیں۔ یہ کہنا مبالغہ نہ ہوگا کہ میں نے اس کی سو غلطیوں میں سے ایک لکھی ہے ..... وہ کوئی صحیفۂ آسمانی تو ہے نہیں کہ اس میں چون و چرا کی گنجائش نہ ہو۔ بہر حال ایک انسان کا کلام ہے، جو چاہے اسے میزانِ نظر پہ تول سکتا ہے۔

یہ کتاب قاطع برہان جو میں نے لکھی ہے اس کے مطالعے کی شرط یہ ہے کہ جب اسے پڑھنے کا ارادہ کریں تو برہان قاطع کو بھی اس کے ساتھ رکھیں بلکہ اسے بھی دیکھتے جائیں اور اسے بھی، لیکن چشم حقیقت نگر سے دیکھیں، چشم غلط بیں سے نہیں۔

میں نے اس تحریر میں یہ طریقہ اختیار کیا ہے کہ پہلے اصل کی عبارت شروع میں کتاب کا نام برہان قاطع لکھ کر درج کی ہے، اور پھر اپنی عبارت جس کا عنوان

ہو اور بالخصوص وہ لفظ عورت کے لیے استعمال ہوتا ہے، اور بیت الخلا کو بھی "آبشتن گاہ" اس لیے کہنے لگے کہ اس کو نظروں سے پوشیدہ رکھا جاتا ہے اور لوگ وہاں تنہا جاتے ہیں: سوائے ایسے شخص کے جو "کلاہ" اور "کلہ" میں تفرقہ کرتا ہو، کون ہے، جو "آبشتن گاہ" اور "آبشتن گہ" یا "آبشت گاہ" اور "آبشتہ گہ" کو ایک نہ سمجھے گا؟

برہان قاطع: "آدر" بفتح دال، بر وزن ابر، بمعنی "آذر"، جو کہ آگ کو کہتے ہیں۔

قاطع برہان: جب "آدر" بفتح دال کہہ دیا تو "بر وزن مادر" کیوں کہا؟ اور اگر کہنا ہی تھا تو (بر وزن) چادر کہا ہوتا۔ چادر کو چھوڑنا اور مادر کو لانا بے حیائی ہے، اور یہ فقرہ کس قدر دل چسپ ہے کہ "آدر بمعنی آذر جو کہ آگ کو کہتے ہیں"۔ ارباب دانش آئیں اور مجھے سمجھائیں کہ کیا "آدر" اور "آذر" دو الگ الگ لغت اور اسم ہیں؟ "لطائف": برہان کے عقیدے کے موافق اس لفظ کی شرح یوں ہونا چاہیے! یعنی "آدر" آگ کو کہتے ہیں اور ذال سے بھی لکھتے ہیں؛ پھر اس نے اسم "آذر" کی بحث میں ایک الگ فصل قائم کر کے بات کو اندازے سے زیادہ طول دے دیا ہے۔ میں کہتا ہوں کہ "آذر" ذال سے ہرگز نہیں ہے اور مہینے اور دن کے نام میں جو "آذر"[1] ذال سے لکھا جاتا ہے وہ سب در اصل دال ہی سے ("آدر") ہے۔ میرے قلم کی تراوش سے جگر تشنگان تحقیق سیراب ہوں کہ فارسی میں کوئی اور

---

[1] یعنی اس لفظ سے دوسرے کلموں کا اشتقاق نہیں ہوتا چنانچہ اس کی شکل میں تبدیلی نہیں ہوتی۔ [2] ایران کے شمسی سال کے نویں مہینے کا نام "آدر" ہے، ہر مہینے کے نویں دن کو بھی "آذر" کہتے تھے۔

حروف متحد المخرج[1] بلکہ قریب المخرج[2] بھی نہیں ہیں۔ "س" ہے تو "ث" اور "ص" نہیں ہے
"ت" ہے اور "ط" نہیں ہے، "الف" ہے "ع" نہیں ہے بلکہ "غ" ہے "ق" نہیں ہے۔
ہے کہ جب فارسی میں "ز" موجود ہے اور "ض" اور "ظ" نہیں ہیں تو ذال کیوں ہوگا؟ البتہ
ایران کے پرانے لکھنے والوں کا قاعدہ یہ تھا کہ وہ دال کے اوپر ایک نقطہ لگا دیا
کرتے تھے۔ بعد والوں کو اس رسم خط سے گمان ہوا کہ فارسی میں ذال موجود ہے جبکہ
اس مغالطے کے نتیجے میں دال کا وجود ہی ختم ہوا جا رہا تھا اور صرف ذال رہ
جاتا تھا اس لیے اکابر عرب نے ایک قاعدہ قرار دیا اور اسی قاعدے پر دال اور
ذال کے تفرقے کی بنیاد رکھی۔

اور یہ جو میں کہہ رہا ہوں یہ میرا قول نہیں بلکہ میرے استاد کا فرمان ہے۔ وہ
"شت" ہرمزد نام ایک پارسی نژاد فرزانہ تھا جو ساسانیوں کی نسل سے تعلق رکھتا
تھا۔ علم و دانش سے اچھی طرح بہرہ اندوز ہونے کے بعد اس نے مذہب اسلام
اختیار کر لیا اور اپنا نام عبدالصمد رکھا۔ وہ سن بارہ سو چھبیس (۱۲۲۶ھ) میں بطریق
سیاحت ہندوستان آیا اور شہر اکبرآباد میں، جہاں میری پیدائش اور تربیت
ہوئی، میرے ہی غم خانے میں دو برس تک مقیم رہا۔ میں نے "آئین معنی آفرینی[3]
اور نکتہ سنجی و بیگانہ بینی" اس سے حاصل کیا ہے۔ اس کی ذات پر آفرین اور اس کی

---

۱ متحد المخرج: یکساں آواز والے۔ ۲ قریب المخرج: ملتی جلتی آواز والے۔ ۳ "معنی آفرینی": شاعری
"اور بیگانہ بینی": توحید وجودی (مجلۂ قاضی عبدالودود: "ہرمزد ثم عبدالصمد")

ازسج پر آباد" اس سلسلے میں یہ بھی بتا دیا جائے کہ پہلوی زبان میں "آباد" دوسرے معنی رکھنے کے علاوہ "آفرین" کے معنی بھی رکھتا ہے۔ اور "شت" ترجمہ ہے "حضرت" کا اور "تیمار" اس کا مرادف ہے۔

سیرابی نطقم از فیض حکیم است — رشح کف جم می چکد از مغز سفالم

برہان قاطع ۔ "آرازش" بروزن آرائش بمعنی خیر و خیرات کرنا اور راہ خدا میں کسی کو کچھ دینا۔

قاطع برہان ۔ خیرات و ایثار کے معنی ہیں "ادزانش" بروزن پردانش ہے جیسا کہ وہ خود "الف مع سے" کی فصل میں لکھتا ہے۔ "آرازش" دکنی[له] کی دوشیزۂ فکر کی اولاد ہے[لله]۔

برہان قاطع ۔ "آسودہ" بروزن آلودہ بمعنی بے زحمت، بے مزاحمت، بے مشقت۔ اور خفتہ و خوابیدہ کے معنی میں بھی آیا ہے۔

قاطع برہان ۔ قاعدہ یہ ہے کہ نظیر کے لیے ایسا لفظ لاتے ہیں جو (زیر تشریح) لغت کی نسبت آسان تر اور مشہور تر ہو۔ "آسودہ" کے مقابلے میں "آلودہ"

[له] مراد محمد حسین برہان (غالب اسے تبریز کے بجائے دکن کا باشندہ قرار دے کر اس کو مستند ماننے سے انکار کرتے ہیں)

[لله] یعنی جائز اور صحیح الاصل نہیں ہے۔ "دوشیزۂ فکر کی اولاد" میں طنز کا نشتر موجود ہے۔

مشہور اور آسان تر کہاں ہے؟ ہر شخص جانتا ہے کہ وہ آسودن کا مفعول اور یہ آلودن کا مفعول ہے۔ بچے گلستان پڑھنے سے پہلے مصدروں اور مشتقات کا علم حاصل کرتے ہیں۔ غرض مشہور مصدروں کو لغت سمجھنا آدمی کا کام نہیں ہے۔ ایک اور جگہ "آشفتہ" کو لغت قرار دیا ہے اور نظیر کے لیے، اس کا ہم وزن "آلفتہ" لکھا ہے جو ایک غیر مانوس لفظ ہے، نہ عبارتوں میں لکھا جاتا ہے نہ زبانوں سے بولا جاتا ہے۔

برہان قاطع ۔ "آفریں" بروزن آتشیں بمعنی تحسین و ستائش و دعائے نیک اور آفرینندہ (پیدا کرنے والا) کے معنی میں رائج ہے۔

قاطع برہان: "آفریں" ایسا لغت نہیں ہے کہ کوئی اسے جانتا نہ ہو اور اس (کا وزن بتانے) کے لیے نظیر لانا پڑے .... ! وہ نظیر بھی اس صفت کی کہ یا تو "آفریں" میں "ف" کو متحرک پڑھیے ("آفَریں") یا "آتشیں" میں "ت" کو ساکن ("آتْشیں")[1] اور یہ کہنا کہ "آفرینندہ" کے معنی میں رائج ہے" لفظ و معنی پر ستم کرنا ہے۔ "آفریں" ایک جامد اور غیر منصرف لغت ہے بمعنی تحسین و مرحبا۔ البتہ "آفریں" ایک اور لغت ہے جو مصدر "آفریدن" کے مشتقات میں امر کا صیغہ ہے۔ اور صیغہ امر کے پہلے جب تک کوئی اسم نہ لگایا جائے اس وقت تک وہ ہرگز فاعل کے معنی نہیں دیتا[2]۔

---

۱ "آفریں" میں "ف" ساکن ہے (بروزن دوربیں) اور "آتشیں" جو "آتش" سے نکلا ہے "ت" متحرک ہے۔ (بروزن سرزمیں)۔ غالب کا اعتراض یہ ہے کہ "آفریں" اور "آتشیں" ہم وزن نہیں، اس لیے "آفریں" کی نظیر "آتشیں" سے نہیں دی جا سکتی۔ ۲ غالب کا اعتراض [illegible]

قصہ مختصر "آفریں" نہ بروزنِ آتشیں ہے، نہ بمعنی دعائے نیک اور نہ بمعنی آفرینندہ۔

برہان قاطع : "آوازگشتن" بمعنی شہرہ ہونا، مشہور ہونا اور اس کے بعد دوسری فصل میں "آوازہ گشتن" بھی اسی معنی میں لکھتا ہے۔ غالب)

قاطع برہان : بلند آوازہ گشتن بمعنی شہرت مسلّم۔ لیکن تنہا "آوازگشتن، یا "آوازہ گشتن" کی بمعنی "شہرت" شہرت نہیں ہے۔ نہ میں نے سنا نہ کسی نے سنا ہوگا۔

برہان قاطع : "ارژنگ" بروزنِ فرہنگ۔ مانی نقاش کا نگارخانہ، بت خانۂ چین کا نام بھی ہے۔ اور ایک کتاب کا نام بھی جس میں مانی کی بنائی ہوئی تصویریں ہیں۔ اور بعض نے اس لغت میں ژ کی جگہ ژ (ارژنگ) بھی لکھا ہے۔

قاطع برہان : کیا نگارخانۂ مانی کچھ اور ہے اور کتاب جس میں مانی کی بنائی ہوئی تصویریں ہیں وہ کچھ اور چیز ہے؟ کیا کہنا اس حسنِ بیان کا۔ پھر ایسا اور جگہ اسی لغت کو "ارژنگ" بہ ثائے خبشہ[1] لکھا ہے، پھر دوسری جگہ "ارجنگ" بہ جیم

---

[1] "بثائے خبشہ، بجیم حبون ....." الخ، یعنی ا س ث کے ساتھ جو لفظ "خبشہ" ہیں یا اس ج کے ساتھ جو لفظ "حبون" میں ہے، نظیر ہونے کا یہ طریقہ کسی لفظ کے املا کے تعین اور اس کے کسی خاص حرف کی نشان دہی کے لیے اختیار کیا جاتا تھا تاکہ غلط فہمی کا امکان باقی نہ رہے۔ غالب یہاں نظیر کے لیے جتنے الفاظ لائے ہیں (خبشہ، حبون، تراز، مسودا، چھند) ان سب میں صاحبِ برہان کی ہجو پنہاں ہے (صفحہ ۶۵ کا بقیہ) ہے کہ "آفریں" بمعنی تحسین ایک الگ لفظ ہے اور مصدر "آفریدن" (پیدا کرنا) کا صیغہ امر "آفریں" (پیدا کر) الگ لفظ ہے۔ اس لیے ان دونوں لفظوں کو ایک فصل میں درج نہیں کرنا چاہیے تھا۔ دوسرا "آفریں" بمعنی "پیدا کر" ہے اور وہ فاعلی یعنی آفرینندہ (پیدا کرنے والا) کا مفہوم صرف اس وقت دے گا جب اس کے پہلے کوئی اسم بھی لگا ہو جائے جیسے "جہاں آفریں"، "معنی آفریں" وغیرہ۔

جوزن اور پھر "اژنگ" بہ ثائے ژاژ پھر "ارژنگ" بہ یائے سعدا کیر "ارغنگ" بہ غین معجمہ بنا یا ہے۔ لا حول ولا قوۃ الا باللہ العلی العظیم "ارژنگ" محض مرقع تصویر کو کہتے ہیں مگر چونکہ اس کو مانی سے نسبت دی جاتی ہے اس لیے "ارژنگ مانی" اور "ارژنگ مانوی" بھی کہتے ہیں، باقی رہے "ارتنگ" "ارجنگ" "ارشنگ" "ارغنگ" ان چاروں لفظوں کا کوئی وجود خارجی نہیں ہے۔ البتہ "ارژنگ" ایک اسم ہے جس کے مختلف زمانوں میں تین معنی ہوئے ہیں۔ اول ایک دیو جس کو رستم نے ہلاک کیا" دوم ایک پہلوان جس کو طوس نے قتل کیا" سوم ایک نقاش جو مانی اور بہزاد کی طرح اس فن کا مشہور ماہر تھا" جیسا کہ مولانا نظامی گنجوی علیہ الرحمۃ "شیریں خسرو" میں شیریں کی زبان سے فرماتے ہیں۔

بہ نقش مردہ جان داد ارژنگ

طراز سحر می بستند برنگ

برہان قاطع: "انجم روز" کنایہ ہے آفتاب عالمتاب سے۔

قاطع برہان: "ستارۂ روز" اور "اختر روز" تو ہم نے سنا ہے، مگر آفتاب کا نام "انجم روز" کسی نے نہ سنا ہوگا۔ اور اگر عربی و فارسی کو باہم مخلوط کر دیا تھا تو "نجم روز" لکھا ہوتا نہ کہ "انجم روز" اس لیے کہ "انجم" صیغہ جمع ہے اور آفتاب مفرد۔

---

۵۵ "ژاژ" بیہودہ بکواس

برہانِ قاطع - "بت کدہ": بمعنی بت خانہ، اس لیے کہ "کدہ" بمعنی "خانہ" بھی استعمال ہوا ہے۔

قاطع برہان: یا اللہ! بت کدہ کون نہیں جانتا؟ اور یہ جو بکا ہے کہ "کدہ" بمعنی خانہ بھی استعمال ہوا ہے" تو کیا "کدہ" کے کچھ اور معنی بھی ہیں؟

برہانِ قاطع: "بذلہ": سخنانِ شیریں و لطیفت کو کہتے ہیں۔

قاطع برہان - یہ ہیچمدان تو یہ جانتا ہے کہ اس معنی میں "بذلہ" عربی لفظ ہے جو ذال سے ہے نہ کہ زے سے۔ لیکن چونکہ میں لغاتِ عربی کا محقق نہیں ہوں لہذا اس باب میں سکوت اختیار کرتا ہوں۔ دیکھنا ہے ارباب دانش کیا فرماتے ہیں۔

برہانِ قاطع - "پازاچ": بروزن "تاراج"، دودھ پلانے والی عورت اور دائی کو کہتے ہیں۔ عربی میں اسے قابلہ اور مرضعہ کہتے ہیں۔

قاطع برہان - ہے ہے! "پازاچ" دودھ پلانے والی عورت کو کہاں کہتے ہیں؟ "پازاچ" اس عورت کو کہتے ہیں جو حاملہ عورتوں کی خدمت کرتی اور بچہ جناتی ہے۔ عربی میں اس کو "قابلہ" اور ہندستانی میں "دائی جنائی" کہتے ہیں۔ اور دودھ پلانے والی عورت کو عربی میں "مرضعہ" اور ہندستانی میں "دائی دودھ پلائی" کہتے ہیں اور فارسی اور اردو میں "انا" کہتے ہیں۔ بروزن "بتا" مراد ہے "عمار" کا۔

تنبیہ - "تر دامن" کی تشریح تو طرح سے کی ہے۔ فاسق، فاجر، بدگمان، غافل، مجرم، گناہگار، آلودہ معصیت، معیوب، ملوث۔ یا خدا! کیا ان میں سے ایک لفظ کافی نہ ہوتا۔ نہیں نہیں، آٹھ لفظ تو ہم معنی ہیں اور یہ نواں لفظ غریب یعنی "بدگمان"

کس لیے بڑھا دیا؟ کہاں تردامنی کہاں بدگمانی!

برہان قاطع: "تیزی": یعنی عربی۔ اور اس سے عربی نژادانِ تازی دانان مراد ہوسکتے ہیں۔

قاطع برہان: سب سے پہلے تو عبارت کی خوبی پر ملاحظہ کی جا سکتی ہے۔ یہ "عربی نژادانِ فارسی دانان" کس طرز کی تحریر ہے؟ "شاہانِ دادگر" کہتے ہیں یا "شاہانِ دادگران"؟ جمع کا صیغہ صرف موصوف پر کافی ہے اور صفت میں اس کا اعادہ ناانصافی ہے۔ معلوم ہو گیا کہ صاحبِ برہان نہ تو عبارت خود تحریر کر سکتے نہ خدا ساے حقیقت لفظ "تیزی" ہے "تیزی" یعنی "عربی" ہرگز نہیں ہے۔ ہاں عربی کا مرادف لفظ "تازی" ہے اور "تیزی" اس کا امالہ[1] اور یہ لفظ "تیزی" رعایت قافیہ کی ضرورت کے سوا کبھی سخن وروں کی زبانِ قلم پر نہیں آتا۔ اور امالے کی صورت میں بھی نہ یہ عربی نژاد کے معنی دیتا ہے، صفتِ تازی دانی اس سے مستفاد نہیں ہوتی۔

برہان قاطع: "جکند": بروزن فکر، گردونک کو کہتے ہیں۔ ہند کی علمی زبان میں بھی یہ لفظ یہی معنی رکھتا ہے۔

قاطع برہان: "ہند کی علمی زبان" تو ہم جانتے نہیں کہ اس کے بارے میں کچھ بات کر سکیں ہم تو یہ سنتے ہیں کہ گرد اڑانے والی تند ہوا کو عام طور پر [illegible]

---

[1] امالہ: کسی لفظ کے الف کو ی میں بدل دینا مثلاً "رکاب" سے "رکیب"، "کتاب" سے "کتیب"۔

"جھجکڑا" کہتے ہیں۔ عرفی مدح کشمیر والے قصیدے میں کہتا ہے۔

(در چاشتگاہ از شبنم گل گرد فشاں است)

آں باد کہ در ہند گہہ آید "جھکڑ" آید

یہ وہی "جھکڑ" ہے جسے اس نے لہجے کے تغیر کے ساتھ استعمال کیا ہے اور یہ لفظ فارسی الاصل ہرگز نہیں ہے۔

برہان قاطع۔ "دب" : بفتح اول وسکون ثانی۔ بمعنی حفاظت کرنا اور ہندستانی میں گھوڑا کدانے کو کہتے ہیں اور تپ کے ساتھ (دیپ) دانے کا نام ہے جسے عربی میں "دف" کہتے ہیں اور "دفنہ" اس کا معرب ہے۔ اور بضم اول (دُب) عربی میں ریچھ کو کہتے ہیں۔ اگر کسی نے نشے پاگل شخص کو ریچھ کا خون پلا دیا جائے تو وہ ٹھیک ہو جاتا ہے۔

قاطع برہان: پہلے تو میں یہ پوچھتا ہوں کہ دو حرفی لفظ میں حرف ثانی کو ساکن بنانے سے کیا فائدہ؟ دوسرا سوال یہ ہے "دب" بمعنی حفاظت کرنا کس گروہ کی بول چال ہے؟ تیسرے یہ جاننا چاہتا ہوں کہ گھوڑا کدانے کے معنی میں "دب" کہاں کی ہندی ہے؟ چوتھے اس عقدۂ دشوار کی کشایش کی آرزو ہے کہ "عربی میں دف کہتے ہیں اور دفنہ اس کا معرب ہے" اس فقرے کا کیا مطلب ہے؟ اگر دف (دیپ کی) تعریب ہے تو کیوں کہا کہ عربی میں اسے (دف) کہتے ہیں اور اگر دف اصالتہً عربی لفظ ہے تو یہ کیوں لکھا کہ دفنہ اس (دیپ) کا معرب ہے؟ غرض اس عبارت کے فسانے کو دیکھ کر جہاں وہ ریچھ کے خون کی خاصیت بیان

کرتا ہے، میرا دل اس" ناقل نا عاقل" کی بے کسی پر کڑھتا ہے۔ کیا کوئی اس کا غمخوار یا تیمار دار ایسا نہ تھا کہ جب اس بے چارے نے فرہنگ لکھنے کا ارادہ کیا تھا اور ذہنی جنون کی ابتدا تھی، اسی وقت دیکھ کا خون اس کے حلق میں اُٹھ ملتا، ناک میں چڑھتا اور تلووں پر ملتا کہ یہ جنون کے عارضے سے چھٹکارا پاتا اور یوں ہذیان نہ بکتا۔

برہان قاطع: "سفید": سپید کا ہم وزن اور ہم معنی۔ جو سیاہ کے برعکس ہوتا ہے۔ عربی میں اسے "ابیض" کہتے ہیں۔

قاطع برہان۔ ننھا بچہ بھی سفید اور سیاہ بولتا ہے۔ "سفید" کو لغت قرار دینا، پھر اس کا ہم وزن لفظ "سپید" لانا پھر اسی لفظ "سپید" کو معنی کی تشریح کے لیے استعمال کرنا، پھر بھی چین سے نہ بیٹھنا اور "سیاہ" کو اس کا برعکس لکھنا، اور جب تک اس کی عربی "ابیض" نہ لکھنا اس وقت تک قلم ہاتھ سے نہ رکھنا، دیوانہ بھی تو یہ سب نہ کرے گا! یہ تو کوئی مسخرہ ہی کر سکتا ہے تاکہ اہل محفل سامعین اس کی گدّی پر ہاتھ رسید کریں اور گالیاں دیں۔

تنبیہہ۔ "ضال" کو میوۂ سرخ رنگ کا نام بتاتا ہے اور وضاحت کرتا ہے کہ عربی میں اسے "ثمرۃ السدر" فارسی میں "کنار" اور ہندی میں "بیر" کہتے ہیں۔ اور یہ نہیں بتاتا کہ خود "ضال" کس زبان میں کہتے ہیں۔ غالباً قاف کے دیودں کی زبان ہو گی۔ اس کے رنگ کو سرخ ہی محدود کرنا اور اسے عُناب سے مشابہ بتانا اس کھیل پر تہمت ہے۔

برہان قاطع : "فرامُشت" : بمعنی فراموش یعنی یاد سے اتر جانا ۔ اور جو چیز کوئی ہاتھ میں لیتا ہے اسے بھی "فرامُشت" کہتے ہیں ۔

قاطع برہان : جب جوہرِ لفظ کی حقیقت نہیں جانتا تو فرہنگ کیوں لکھ رہا ہو؟ ٹاٹ بنتا، رسّی بٹتا، ایندھن بیچتا، بھاڑ جھونکتا۔ سب جانتے ہیں کہ "فرامُشت" "فرامُش (مخفف فراموش) کا مزید علیہ ہے" بمعنی فراموش" چہ معنی وارد؟ اور یہ جو اس لفظ کے سوراخ میں دوسرے معنی گھسیڑ دیے ہیں (ہاتھ میں لی جانے والی چیز) وہ نہ معلوم کس امرد باز سے سیکھے ہیں۔ "فرا" مرادف "بر" بمعنی "علی" (پر) ایک الگ لفظ ہے اور "مُشت" ایک الگ لفظ ۔ (فرامشت ایسا ہی ہے جیسے "بردست" اور "دردست") وہ اس مرکب لفظ کو ایک مستقل لغت سمجھ بیٹھا۔ میں سمجھتا ہوں کہ اسے نہ تو "فرا" کے معنی معلوم ہیں، نہ "مُشت" کے ۔اس نے کہیں "فرا مُشت" لکھا دیکھا ہوگا، چونکہ وہاں پر سہو و نسیان (فراموش کے معنی کھپتے نہ ہوں گے اس لیے کسی سے پوچھا ہوگا۔ اس نے بتایا ہوگا کہ جو چیز ہاتھ پر رکھی جائے اسے "فرامُشت" کہتے ہیں۔ بس اس نے یہ معنی دل پر رکھ لیے اور فرہنگ میں درج کر دیے ...... اور اس طرح کی ناگوار صورتیں اس کتاب میں اتنی ہیں کہ بیان نہیں ہو سکتیں ۔

برہان قاطع - "کالب" : بروزن و بمعنی قالب ۔ اسے "کالبد" بھی کہتے ہیں۔

قاطع برہان ۔ اگر حیرت غالب نہ ہوتی تو میں ہنستے ہنستے بے ہوش ہو جاتا۔ بھلا، "کالب" "بروزن" "قالب" کے بھی کوئی معنی ہیں؟ عربی میں "قالب" اور فارسی میں "کالبد" بمعنی جسم ہے اور اس شے کو بھی کہتے ہیں جس کو ہندستانی میں

"سانچا" کہتے ہیں۔ یہ "کالب" کہاں کا لغت ہے؟ "کالبد" کا مخفف ہو تو ہو۔ مگر یہ بھی نہیں ہو سکتا۔ اور اگر ایسا ہی تھا تو تخفیفِ "کالبد" کی طرف اشارہ کرنا چاہیئے تھا۔ یہاں پہنچ کر اور "کالب بروزن وبمعنی قالب" دیکھ کر میں نے (دوبارہ قاطع کے) صفحات پلٹے اور "قاف مع الالف" کی فصل دیکھی۔ وہاں "قالب" کا نشان بھی نہ ملا۔ اگر دکنی اس لغت سے واقف تھا تو یہاں پر لغت درج کیوں نہیں کیا؟ اور اگر ناواقف تھا تو "کالب" کی شرح میں اس سے کام کہاں سے لے لیا؟ دراصل چونکہ ملک کے جاہل گنوار قاف کو کاف اور شین کو سین بولتے ہیں اور اغلباً دکن میں بھی یہی لہجہ رائج ہے، لہٰذا اس نے عجمی قوم کی پیروی کی اور "کالب" کو صحیح تلفظ اور اصل لغت سمجھا۔

برہان قاطع: "مدہوش": بروزن سرپوش۔ سرگشتہ و حیران کو کہتے ہیں۔ عربی میں "صاحب دہشت"۔

قاطع برہان: میں جانتا ہوں کہ دکنی عربی، فارسی اور ہندی الفاظ کا گھر اجاڑنے والا ہے حقیقت کسی لفظ کی نہیں جانتا مگر ہر لفظ کے بارے میں بولنا ضروری ہے۔ یہاں اس کے اندازِ تحریر سے ظاہر ہوتا ہے کہ "مدہوش" واؤ مجہول کے ساتھ ہے۔ فارسی میں اس کے معنی سرگشتہ اور عربی میں صاحب دہشت ہیں۔ خدائے عادل کی قسم ایسا نہیں ہے۔ "مدہوش" عربی الاصل لغت اور "دہشت" کا مفعول ہے۔ اور عربی میں کوئی صیغۂ مفعول واؤ مجہول کے ساتھ نہیں ہوتا۔ اہل ایران تصرف کر کے (مدہوش کو) واؤ مجہول کے ساتھ اور مست و حیران

کے مرادف کے طور پر استعمال کرنے لگے ہیں۔ ورنہ یہ لغت نہ تو بروزن سرو شاب ہے نہ بمعنی سرگشتہ و حیران۔ "دہشت" کے مفعول کو "صاحب دہشت" کہنا بعید ہے۔ (صاحب برہان نے) یہ کیوں نہ کہا کہ "مدہوش" دہشت کا مفعول ہے۔ میں خود کہتا ہوں کہ کیوں نہ کہا اور خود ہی سنتا ہوں کہ جب جانتا ہی نہ تھا تو کیوں کہتا؟

برہان قاطع: "مہلند" بروزن فرزند۔ تیغ و شمشیر ہندی کو کہتے ہیں۔

قاطع برہان: لغت تو لکھ دیا لیکن یہ توضیح نہیں کی کہ آخر تیغ ہندی کو کس زبان میں "مہلند" کہتے ہیں۔ تیغ ہندی تو سر و چشم ہے لیکن اسے ہندی میں "مہلند" کہتے ہیں نہ فارسی میں، نہ عربی میں نہ ترکی میں۔ اور ایسے لغات اس کتاب میں بہت ہیں۔

برہان قاطع: "نعنا" پودینے کی ایک قسم ہوتی ہے۔ اصل عربی لفظ "نعناع" ہے۔ اہل ایران آخر کے "ع" کو حذف کر کے "نعنا" بولتے ہیں۔

قاطع برہان۔ پہلے اصل لغت لکھنا چاہیے تھا، پھر بتاتا کہ ایرانیوں نے آخر کے "ع" کو حذف کر دیا ہے، حالانکہ ایرانیوں نے حذف نہیں کیا۔ اس کج فہم تاریک خیال کو جہاں کہیں کوئی مغالطہ ہوا ہے اس نے اس کی گفتگو پر کان لگائے ہیں۔ چونکہ اس لغت (نعناع) میں آخر کا "ع" تلفظ میں ٹھیک سے نہیں آتا۔ اور اس معاملے میں ایرانیوں اور ہندوستانیوں کا حال یکساں ہے لہذا اس نے اپنے قیاس سے آخر کے "عین" کو محذوف قرار دے دیا ہے۔ دوسرا

لطیفہ یہ کہ "نعنا" کو "پودے" کی ایک قسم بتاتا ہے اور یہ نہیں سمجھتا کہ "پودنہ" تو ایک مشہور پرندے کا نام ہے اور جس نبات کی عربی "نعناع" ہے اسے پودینہ کہتے ہیں۔ گویا "نعناع" کا عین دکنی کے خیال میں ایرانیوں نے حذف کر دیا اور "پودینہ" کی "ی" خود اس نے حذف کر دی۔ سبحان اللہ۔

تنبیہ: لفظ "لزاں" کی شرح دیکھنے سے پتا چلا کہ دکنی کی پیشتر میں زبان کا جتنا مادہ موجود تھا اس میں سے آدھا تو پوری کتاب میں صرف ہوا اور آدھا اس لفظ کی شرح میں کام آیا ہے۔ خداوندا! پڑھنے والوں کو انصاف کی توفیق دے تاکہ میری کوشش رائگاں نہ جائے۔ کہتا ہے:

"لزاں" بروزن رواں بمعنی خراماں، جنباں، حرکت کناں، لرزاں، نالاں، زاری کناں، فریاد زناں، نالندہ، جنبندہ، نالیدن، جنبیدن، کوز، خم شدہ، خمیدہ، دوتا گردیدہ، کہنہ، لاغر، ضعیف، آگاہ، ہوشیار، آگاہی، ہوشیاری۔

ان بائیس معنوں میں سے "خراماں"، "جنباں"، "حرکت کناں"، "جنبندہ" یہ چاروں ایک دوسرے کے مرادف ہیں۔ "نالاں"، "زاری کناں"، "فریاد زناں" اور "نالیدہ" یہ چاروں بھی ہم معنی ہیں۔ "کوز"، "خم شدہ"، "خمیدہ" اور "دوتا گردیدہ" یہ ان آٹھ سے الگ لیکن خود چاروں ہم معنی ہیں۔ آگے بڑھیے اور دیکھیے کہ "نالیدن" اور "جنبیدن" کو بھی ٹھونسے دے رہا ہے۔ کیا مصدر اور فاعل دونوں ایک ہی معنی دیتے ہیں؟ بھی

حال "آگاہ" اور "ہوشیار" اور "آگاہی" اور ہوشیاری کا آگے چیاؤ (یا لیلۃ) ولا حول ولا قوۃ الا باللہ! میں کہتا ہوں کہ مصدر سے فاعل اور فاعل سے مصدر کے معنی تو کوئی بھی لینا قبول نہ کرے گا۔ اس میں بحث کی ضرورت ہی نہیں ہے۔ "نالاں"، "خمیدہ"، "کہنہ"، "لاغر"، "آگاہ" اور "ہوشیار" ان چھ معنوں کو لفظ "نواں" کے ساتھ نہ تو کسی سے باندھا جا سکتا ہے نہ کوئی سے ٹانکا جا سکتا ہے۔ "نواں" کے معنی ہیں خراماں، لیکن نازو انداز کے ساتھ خراماں جیسے درختوں کی شاخیں ہلتی ہیں، چونکہ اس حالت کو عربی میں "تمایل" کہتے ہیں اس لیے اگر "نواں" کا مطلب لرزاں بھی کہا جائے تو ٹھیک ہوگا خواہ یہ لرزہ تمایل کا ترجمہ ہو خواہ خوف وغضب کا نتیجہ۔

برہان قاطع۔ "نوجوان": ایسے لڑکے کو کہتے ہیں جس کا ابھی خط نمودار نہ ہوا ہو۔

قاطع برہان۔ دکنی پر ہزار آفریں! ایسا لغت لایا ہے کہ اگر اسے نہ لکھتا تو کسی کو معلوم ہی نہ ہو پاتا کہ "نوجوان" کسے کہتے ہیں! لیکن اس کے اعراب لکھنا اور اس کا ہم وزن لفظ بتانا کیوں ٹال گیا؟ ایسے نامانوس لفظ کا تلفظ نہ بتانا تو ستم ہے!

تنبیہہ۔ "نیام" کو غلاف شمشیر بتانے کے بعد لکھتا ہے کہ "غمزہ ماہر

حاشیہ صفحہ گزشتہ

لہ مثلاً مصدر "نالیدن" (فریاد کرنا) اور اس کا فاعل "نالندہ" (فریاد کرنے والا)

چیز کے وسط کو نیام کہتے ہیں، اور کہتا ہے کہ "تعویذ" کے معنی میں بھی نظر سے گزرا ہے"۔ جو شخص "ہر چیز کے وسط" کو "نیام" کہے وہ زمرۂ بنی آدم سے خارج ہے۔ البتہ لفظ "میان"، اسی لفظ "نیام" کی تقلیب[1] ہے۔ "نیام" کے طور پر "میان" لفظ اتفاقی ہے۔ صاحب برہانِ قاطع نے "میان" کے معنی حقیقی (کمر، وسط) کو "نیام" پر بھی چسپاں کر دیا۔ اگر وہ زندہ ہوتا تو میں پوچھتا کہ "کران" کی تقلیب "کنار" اور "کنار" کے معنی حقیقی ہیں آغوش، تو کیا آغوش کے معنی لفظ "کران" سے بھی حاصل ہو سکتے ہیں؟ اب رہا "نیام" بمعنی تعویذ، یہ تصحیف[2] ہے۔ اصل لفظ "بنام"[3] ہے جس کے مجازی معنی تعویذ کے ہیں۔

تنبیہ: "ہزار داستان" بمعنی بلبل اور دوسری جگہ "ہزار دستان" بھی اسی معنی میں لکھا ہے، اور اس طرح دوسروں کو گمراہ اور خود کو رسوا کیا ہے۔

---

[1] کسی لفظ کے حرفوں کی ترتیب بدل جانا جس کی مثالیں "درانیدن" اور "دردیدن"، "دروش" اور "درویش" وغیرہ ہیں۔ غالب کے اصل فقرے کا لفظی ترجمہ ہے "چونکہ کران اور کنار ایک دوسرے کی تقلیب ہیں" لیکن سیاق بحث کی مناسبت اور غالب کے اعتراض کو زیادہ واضح کرنے کی غرض سے اس کا ترجمہ ذرا تغیر کے ساتھ کیا گیا ہے۔ (نیر مسعود)

[2] تصحیف: نقاط یعنی نقطوں کی ترتیب کے فرق یا کمی بیشی سے کسی لفظ کو بدل دینا مثلاً "حمیر" کو "خمیر"۔ پرانی تحریروں میں نقطوں کا استعمال بے احتیاطی سے ہوتا تھا اس لیے ان میں تصحیف کا امکان زیادہ رہتا تھا۔

[3] "بنام" پارسی اپنی مذہبی کتابوں کی تلاوت کے وقت منہ پر باندھتے ہیں (دیکھو براہین قاطع، الفاظ)

بلبل کو "ہزار" کہتے ہیں اور "ہزار دستان" اور ہزار آوا[1] بھی کہتے ہیں۔ ہزار داستان بازاریوں، جاہلوں اور بچوں کے سوا کوئی نہیں کہتا: "دستان" کے معنی ہیں سریلی آواز اور "داستان" کے معنی افسانہ۔ بلبل محض آواز نکالتی ہے نہ کہ افسانہ سناتی ہے۔ ظاہر ہے کہ بلبل "ہزار دستان" ہے "ہزار داستان" نہیں۔

کیا کہنے دکنی کے! پہلے "ہزار آوا" لکھا جس میں ہزار کے بعد الف ہے اور الف کے بعد واو، پھر "ہزار داستان" لکھا جس میں "ہزار" کے بعد دال ہے اور دال کے بعد الف؛ پھر "ہزار دستان" لکھا جس میں "ہزار" کے بعد دال ہے اور دال کے بعد سین یعنی وہ حروف تہجی کی تقدیم و تاخیر میں غلطی نہیں کرتا۔ خواہ لغت غلط ہو مگر اتنا ضرور معلوم ہو گیا کہ جو کچھ اس نے بچپن میں پڑھا اسے جوانی میں بھولا نہیں اور الف بے تے کو بخوبی یاد رکھا۔

(ضمیمہ: اصل کتاب "قاطع برہان" ایک طرح سے ختم ہو جاتی ہے کیونکہ اس کے بعد "برہان قاطع" پر اعتراضات نہیں ہیں۔ اس بقیہ حصے میں فارسی کے متفرق ادبی اور لسانی مباحث ہیں۔ یہ مباحث مختلف فصلوں میں تقسیم ہیں اور ہر فصل کو غالب نے "فائدہ" کا نام دیا ہے۔ ذیل میں چند مباحث کا ترجمہ پیش کیا جا رہا ہے)

اب جو باتیں میں نے اپنے خجستہ استاد (ہرمزد عبدالصمد) سے سنی ہیں

---

[1] "آوا" "آواز" کا مخفف

اور جن نکات تک اپنی عقل خداداد کی قوت سے پہنچا ہوں انھیں قید تحریر میں لاتا ہوں اور جو کوئی نئی فصل سامنے آئے گی اس کا عنوان "فائدہ" قرار دوں گا۔ مبدء فیاض سے امید رکھتا ہوں کہ ہر فائدہ اسم بامسمی ہوگا۔

فائدہ: برسات کی ایک رات سراج (الدین) علی خاں آرزو کے ذہن میں ایک مصرع موزوں ہوا مصرع نہیں بلکہ نشتر، نشتر بھی نہیں جگر سناں آبدار۔

میکشاں مژدہ کہ ابر آمد و لب یار آمد

حق یہ ہے کہ اگر اس مصرعے کو فغانی یا نظیری کا زمزمہ کہہ دیا جائے تو کون ہے جو یقین نہ کرے گا۔ خیر (خان آرزو نے اس مصرعے کا پیش مصرع بہم پہنچایا) اور اسی تاریک رات اور باد و باراں کے عالم میں میرزا مظہر جان جاناں کے پاس پہنچے، شعر سنایا داد پائی اور گھر واپس آ گئے۔ دو تین دن بعد جب یہ مطلع شہر میں مشہور ہو چکا تھا ایک دن اتفاقاً کسی محفل میں خان آرزو کی ملاقات ایک ایرانی سوداگر سے ہو گئی جو حال ہی میں شیراز سے آیا تھا اور خان آرزو کا واقف کار تھا۔ (خان آرزو نے اس سے کہا)

"آغا! میں نے ایک مطلع کہا ہے جو سننے کے قابل ہے"

غالباً میرزا (ایرانی) ابھی یہ مطلع سن چکا تھا اور اسے یاد کیے ہوئے تھا۔ اس نے کہا:

"براہ مہربانی سنائیے۔"

خانِ سادہ دل نے بہت تشدد مد کے ساتھ پڑھا۔

"تند پرشو و دیہ نست ز کہسار آمد"

میرزا نے یہ سنتے ہی ایک قہقہہ لگایا اور کہا:

"میں سمجھ گیا کہ جناب دوسرے مصرعے میں کیا فرمائیں گے۔"

خان آرزو بھونچکا رہ گئے کہ شعر اس طرح تو نہیں سنا جاتا ہے جھنجھلا کر بولے۔

"بھلا کیا کہوں گا؟"

میرزا بولا:

"آپ فرمائیں گے کہ دیکھو آیا۔"

خان نے درشتی کے ساتھ مصرع ثانی پڑھا:

"میکشاں مژدہ کہ ابر آمد و بیباز آمد"

میرزا نے اس مصرعے سے لطف لیا۔ تعریف کی اور کہا:

"پیش مصرع بہت نازیبا ہے۔ اگر اس طرح ہوتا تو بہتر تھا:

"نفرہ انشاں بہ سے شہر ز کہسار آمد"

حالانکہ یہ میرزائے شیرازی خود شاعر نہیں تھا اور اس کو فن شاعری سے کوئی سروکار نہ تھا مگر کیا کہنا لطافت طبع کا کہ تندی، بدشوری اور مستی کو جو دیکھو اور ابرمیں مشترک ہے اس نے پسند نہیں کیا اور فی الحقیقت اب مصرع کہ خواجہ استاد کے مصرعے سے ہر طرح بہتر اور لطیف تر ہے۔

فائدہ: ہندوستان کے فارسی داں "بالا" اور "والا" کے بارے میں بحث نہیں
کرتے ہیں چونکہ فارسی کے بہت سے الفاظ میں "ب" کو "و" سے اور "و" کو "ب" سے
بدل دیا جاتا ہے[1] اس لیے ایک شخص کا خیال ہے کہ "والا" اور "بالا" بھی اصل میں
ایک ہی لفظ ہے۔ مگر حقیقتاً ایسا نہیں بلکہ یہ دونوں الگ الگ الفاظ ہیں۔
"بالا" قد کو بھی کہتے ہیں اور بلند کو بھی اور یہ لفظ بلندی کی مقدار کو بھی ظاہر کرتا
ہے جیسے "نیزہ بالا" یا "بیل بالا"۔ لفظ "والا" میں بھی بلندی کے معنی ملحوظ رہتے ہیں
لیکن خاص صفت، رتبہ، شان، آستان، جاہ، درگاہ وغیرہ کی تعریف کے لیے "والا"
کا لفظ لاتے ہیں اور دونوں کا مصرف جدا جدا ہے۔ ہند کے فارسی داں یہ خیال
کریں گے کہ "آستان" کبھی تو ظاہر ہے کہ بلند نہیں ہوتا پھر یہ کیا مطلب ہے؟ ہم کہتے ہیں کہ
جب "والا آستان" لکھا جاتا ہے تو "آستان" سے پایہ اور مقام مراد ہوتا ہے نہ کہ وہ دہلیز
یا سنگ در جس پر آنے جانے والے پیر یا ماتھے رکھتے ہیں۔

فائدہ: زبان دری[2] اور زبان سنسکرت میں توافق کی اتنی مثالیں
ہیں کہ شمار میں نہیں آ سکتیں۔ جو میرے حافظے میں موجود ہیں وہ لکھتا ہوں:
"اسپ" فارسی میں گھوڑے کو کہتے ہیں، اس کو سنسکرت میں "اشو" کہتے ہیں اور آخر میں لفظ

---

[1] مثلاً نوشتن، نبشتن؛ شوربا، شوروا؛ بیابان، ویابان؛ وشگون؛ باژگون، واژگونہ

[2] "دری"، پہلوی زبان کے بعد کی ایرانی زبان جو ساسانی عہد میں رائج تھی۔ اسی
زبان نے کچھ تغیر کے ساتھ موجودہ فارسی کی شکل اختیار کر لی۔

بڑھا کر اسی مفہوم میں استعمال کرتے ہیں۔ جیسے "مہادیو" بڑا دیوتا "مہاراجہ" بڑا راجا۔ لطف یہ ہے کہ فارسی میں بھی ایک الف ہے جو کثرت کے معنی پیدا کرتا ہے جیسے "خوشا" اور "بدا" میں عجب نہیں کہ "مہا" کا الف بھی اسی قسم کا ہو۔ یعنی بہت بڑا اور عظیم پر زور لہجے کا تغیر ہو۔

۲۔ فارسی میں ایک اور الف ہے جو لفظ کے شروع میں آئے تو نفی کے معنی دیتا ہے "اشترا" "اناستی" بمعنی غیر آبادی "اجانان" یعنی نہ جاننے والا "امیر" بمعنی نہ مرنے والا اسی طرح ہندی میں بھی نہ مرنے والے کو "امر" کہتے ہیں اور نہ چلنے والے کو "اچل" کہتے ہیں۔ پارسا کو "سادھو" (سنسکرت) اور ناپارسا کو "اسدھو" (اشادھو) کہتے ہیں۔

۳۔ "سوم" دونوں زبانوں میں اہم ہے۔

۴۔ "آمیت" دونوں زبانوں میں سورج کا نام۔

۵۔ "سنگم" دونوں زبانوں میں رفیق اور ہمراہ کو کہتے ہیں۔

۶۔ "پاتی" ہندی میں بمعنی خط اور "پتیا" قدیم فارسی میں بمعنی پیام

۷۔ "دشتنا" [دریشٹیا] ہندی میں بمعنی نگاہ اور "دیشت" فارسی میں اس چیز کو کہتے ہیں جو دکھائی دے سکے۔

۸۔ "فرناسپد" اور "پرناسپد" دونوں میں بمعنی بزرگی، قدرت و کرامت

۹۔ "فرنناد" اور "پرشاد" فارسی قدیم اور ہندی قدیم دونوں میں بمعنی نسبت

۱۰۔ "باس" کا لفظ بھی دونوں زبانوں میں مشترک ہے۔ زبان ژندی میں "باس" ماضی بعید کی طرف اشارہ کرتا ہے اور دہلی ہندی کی بول چال میں ماضی

قریب کی طرف، جیسے گزشتہ دن یا رات کے کھانے پانی کو "باسی" کہتے ہیں۔

فائدہ: "انگارہ" کے معنی ہیں نقشِ ناتمام، جیسے "گردہ"[1] اور "بے رنگ" بھی کہتے ہیں۔ اس کی ہندی "خاکا" ہے۔ وہ لوہا، پتھر یا لکڑی جس کی ابھی کوئی خاص ہیئت نہ ہو اور اس سے حسبِ منشا پیکر بنائے جا سکتے ہوں، اسے بھی "انگارہ" کہتے ہیں۔ استعارہ متاخرین کا شیوہ ہے چنانچہ انھوں نے (استعارہ کے طور پر) سرگزشت کے دہرانے کو بھی "انگارہ کردن سرگزشت" کہا ہے اور کسی بات یا کام کے ناتمام چھوڑنے کو "انگارہ گزاشتن" لکھا ہے۔

خاتمۃ الکتاب

خدا کا شکر ہے کہ "گوہندہ راز" اپنی کوشش کے سبب کامیاب ہوا، اور یہ فوائد جو ملحقاتِ قاطع برہان ہیں "سالِ رستخیز" (۱۸۵۷ء) میں لکھے گئے ہیں۔ برہانِ قاطع کے معتقدوں کی ملامت اور فارسی دانانِ ہند کے خشم و عتاب سے نہیں ڈرتا، بلکہ میں خوش ہوں کہ اس (پیش آنے والے) جھگڑے سے میرا علم کم نہ ہوگا، البتہ (مخالفین کی) اس (متوقع) مذمت کی وجہ سے مغفرت کے لیے میرا استحقاق بڑھ جائے گا۔ واللہ ذو الفضل العظیم۔

---

[1] "گردہ" کے لفظ سے غالب نے اپنے اس شعر میں نہایت عمدہ مضمون پیدا کیا ہے:

ہے جہاں نگر کشید نہ لے نقشِ رُخِ یار ۔۔۔ ماہتاب المہر اگر گردہ تصویر ہے

عرفی کا ایک شعر
اور
غالب کی تشریح

خدا کی حمد میں عرفی شیرازی کا ایک مشہور قصیدہ ہے جس کا مطلع ہے

ای متاعِ درد در بازارِ جان انداختہ
گوہرِ ہر سود در جیبِ زیان انداختہ

اس قصیدہ میں ایک شعر یہ بھی ہے :

من کہ باشم عقلِ کل را تا وکالت نامہ داد
مرغِ اوصافِ ترا از اوجِ بیان انداختہ

شارحین کے درمیان اس شعر کی شرح میں اختلاف رہا کیا ہے۔ ایک گروہ
جس کی جو تشریح کرتا ہے اس کا خلاصہ یہ ہے کہ میری کیا ہستی ہے، عقلِ کل تک کو
تیرے مرغِ اوصاف نے اوجِ بیان سے گرا دیا ہے، یعنی عقلِ کل بھی تیرے اوصاف
کے بیان سے قاصر ہے۔ دوسرے گروہ کی تشریح کا خلاصہ یہ ہے کہ میں جو عقلِ
کل تک کا استاد ہوں، مجھے بھی تیرے مرغِ اوصاف نے اوجِ بیان سے گرا دیا ہے۔

ان دونوں گروہوں نے جس انداز سے شعر کی تشریح کی ہے وہ خامی سے خالی نہیں ہے مرزا غالب شارحین کے دوسرے گروہ سے تعلق رکھتے ہیں۔ ان کی تشریح جس سے پہلے گروہ کی تشریح کی خامی بھی واضح ہو جاتی ہے درج ذیل ہے:

"پہلے نظر یہاں لڑنی چاہیئے کہ "ازاوج بیان انداختہ" کا فاعل کون ہے اور مفعول کون۔ اگر "عقل کل" کو "انداختہ" کا مفعول اور "من کہ" کے کاف کو کاف بیانیہ [یعنی "کہ" بمعنی کون] ٹھہراؤ گے تو بیشبہ "انداختہ" کے فاعل دو ٹھہریں گے۔ ایک "ناوک انداز ادب" اور ایک "مرغ ادصاف تو"۔ ایک فعل اور دو فاعل! یہ کیا طریق اور کیسی تحقیق ہے۔

اب فقیر سے اس کے معنی سنیے:

"من" "وو انداختہ" کا مفعول۔ "را" مقدر۔

"من کہ" کا کاف توصیفی [یعنی "کہ" بمعنی جو]

"ناوک انداز ادب": ادب آموز یعنی استاد

"مرغ توصیف [کذا۔ "ادصاف"] تو": فاعل

[تشریح] مجھ کو کہ عقل کل کا استاد ہوں، تیرے مرغ توصیف نے اوج بیان سے گرا دیا۔ عقلِ کل تک کہ وہ علویوں میں اعلیٰ ہے۔ اس کا [یعنی شاعر کا] ناوک پہنچ سکتا تھا، مگر مرغ ادصاف اس مقام پر ہے کہ جہاں اس ناوک انداز ادب کو ناوک پہنچانے کی گنجائش

نہیں۔ اوجِ بیان سے گرنا عاجز آنا ہے۔ قدرت وہ کہ عقلِ کل سے بھی زیادہ، اور عجز یہ کہ اوجِ بیان سے گر گیا۔ اچھا مبالغہ ہے مرغ اوصاف کی بلندی کا اور کیا خوب مضمون ہے اظہارِ عجز باوجود دعویٰ قدرت "[1]

○

غالب کی اس تشریح میں چند باتیں محلِ نظر ہیں۔

(۱) وہ "من" کو "انداختہ" کا مفعول قرار دے کر "من" کے بعد علامتِ مفعولی "را" کو مقدر جانتے ہیں یعنی ان کی رائے میں پہلا مصرع یوں ہے:

"من [را] کہ باشم عقلِ کل را ناوک اندازِ ادب"

"را" کا مقدر ہونا شاعر کے عجزِ بیان کا ثبوت ہے۔ عرفی جیسے باریک بیں اور قادر الکلام شاعر سے بہت بعید ہے کہ جس شعر میں وہ اپنی قدرتِ بیان کو عقلِ کل سے بھی زیادہ بتائے اسی شعر میں بیان کا اتنا واضح نقص باقی رہنے دے۔

(۲) غالب نے "ناوک اندازِ ادب" کے معنی "ادب آموز" یعنی استاد بتائے ہیں اور "عقلِ کل را ناوک اندازِ ادب" کو "من" کا وصف قرار دے کر اس سے عقلِ کل کا استاد مراد لیا ہے۔ لیکن یہ کیونکر ممکن ہے؟ "ناوک انداز" کا مطلب ہے تیر چلانے والا نہ کہ تیر اندازی سکھانے والا اور "ناوک اندازِ ادب"

---

[1] "عودِ ہندی": نول کشور پریس لکھنؤ ۱۹۴۱ء، مکتوب بنام چودھری عبدالغفور سرور ص ۱۰-۱۱

کا مفہوم ہے ادب کے بغیر چلانے والا نہ کہ کسی کو ادب سکھانے والا۔ غالب خود ہی لکھتے ہیں۔

"عقلِ کُل تک ..... اس کا ناوک پہنچ سکتا تھا۔"

اور:

"مرتبۂ اوصاف اس مقام پر ہے کہ جہاں اس کو ناوک پہنچانے کی گنجائش نہیں۔"

ان دونوں سے بھی "ناوک انداز" کا مفہوم "تیر چلانے والا" کل رہا ہے نہ کہ سکھانے والا

(۳) "اچھا مبالغہ ہے مرتبۂ اوصاف کی بلندی کا" عرفی کا یہ شعر اور جس قصیدے کا یہ شعر ہے وہ قصیدہ خدا کی تعریف میں ہے۔ غالب نے شاید یہ بات فراموش کر دی ورنہ وہ اس مضمون کو مرتبۂ اوصاف کی بلندی کا "مبالغہ" نہ بناتے۔ اس شعر میں "مرتبۂ اوصاف" سے خدا کے اوصاف مراد ہیں خدا کی ذات فہم و ادراک سے بالاتر ہے اور اس کے اوصاف کا جتنا بھی بیان کیا جائے کم ہے۔ اس کے اوصاف کے بیان میں مبالغہ کا تصور بھی نہیں کیا جا سکتا اس لیے کہ مبالغہ حقیقت کو بڑھا کر بیان کرنے کا نام ہے۔

(۴) علاوہ بریں غالب کی اس تشریح میں ایک قباحت اور بھی ہے۔ "عقلِ کُل" سے خواہ جبرئیل امین مراد ہوں خواہ خاتم النبیین حضرت محمد مصطفیٰ

۱؎ عرفی کے اسی شعر کی سند پر بعض فرہنگ نویسوں نے ناوک انداز ادب کو ایک لغت قرار دے کر اس کے معنی ادب سکھانے والا لکھے ہیں

خود کو عقلِ کل کا استاد بتانا، اور وہ بھی خدا کو مخاطب کر کے، صریح بے ادبی ہے جو خود بخود عقلِ کل کا "ادب آموز استاد" ہونے کے ادعا کو باطل اور شعر کے تاثر کو زائل کر دیتی ہے۔

○

دراصل غالب کی یہ تشریح غلط ہے۔ شعر کا اصل مفہوم وہی ہے جو شارحین کا پہلا گروہ بیان کرتا ہے یعنی "من کہ" ہی کاف کی امید ہے اور شعر کا مطلب اس طرح سمجھا جا سکتا ہے:

"من کہ باشم، عقلِ کل را مرغِ اوصافت تو از اوجِ بیان انداختہ"
(میں کیا ہوں، عقلِ کل تک کو تیرے مرغِ اوصاف نے اوجِ بیان سے گرا دیا ہے)

"ناوکِ اندازِ ادب" کا فقرہ بظاہر اس مفہوم میں حائل ہوتا ہے اور شارحین اپنی تشریحوں میں اس کو صحیح طور پر کھپا نہیں سکے۔ لیکن درحقیقت "ناوکِ اندازِ ادب" "عقلِ کل" سے الگ کوئی ہستی نہیں، بلکہ "عقلِ کل" ہی کی مزید توضیح اور توصیف ہے۔ جدید تہذیبِ کتابت کے ساتھ اس شعر کی تحریر یوں ہونا چاہیئے:

"من کہ باشم، عقلِ کل (ناوکِ اندازِ ادب) را مرغِ اوصافت تو از اوجِ بیان انداختہ" غلط فہمی لفظ "را" کے محلِ استعمال سے پیدا ہوتی ہے جو "ناوکِ اندازِ ادب" کے بعد آنے کے بجائے اس سے پہلے ہی آ گیا ہے اور اس سے گمان ہوتا ہے کہ یا تو پہلے مصرعے میں دو لفظ مقدر ہیں (من کہ باشم عقلِ کل را کہ تا ناوک

اندازِ ادب۔ (استنا: مرغِ اوصافِ تو از اوجِ بیانِ انداختہ) یا پہلے مصرع میں تعقید ہے اور اسم (عقلِ کل) اور اس کے توضیحی لاحقے (ناوکِ اندازِ ادب) کے درمیان لفظ "را" کا استعمال ضرورتِ شعری کے تحت روا رکھا گیا ہے۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ اس مصرع میں کوئی لفظ متقدر نہیں ہے اور لفظ "را" کا یہ محلِ استعمال تعقید کے ذیل میں بھی نہیں آتا۔ کسی اسم اور اس کے توضیحی لاحقے کے درمیان "را" کا استعمال خلافِ فصاحت نہیں ہے اور فارسی نظم ہی نہیں، نثر میں بھی اس کی مثالیں مل جاتی ہیں۔ عرفی شیراز کا رہنے والا تھا۔ فارسی زبان و ادب میں فصاحت اور معیار کے لحاظ سے شیراز کو وہی حیثیت حاصل تھی جو اردو میں کبھی دہلی اور لکھنؤ کو حاصل رہ چکی ہے۔ ذیل میں شیراز کے دو مستند فارسی نثر نگاروں یعنی شیخ سعدی شیرازی اور عبداللہ ابن فضل اللہ شیرازی معروف بہ وصاف حضرت کے یہاں سے لفظ "را" کے زیرِ بحث محلِ استعمال کی مثالیں پیش کی جاتی ہیں۔

سعدی شیرازی "گلستان" شروع کرتے ہیں:

"منت خدای را عزّ و جل کہ طاعتش موجبِ قربت است"

یہاں "خدای عزّ و جل را" کی جگہ "خدای را عزّ و جل" لکھا گیا ہے۔ "گلستان" کی حکایتوں میں "را" کا استعمال دونوں طرح ملتا ہے۔ مثلاً

(۱) یکی از دوستان را گفتم کہ امتناعِ سخن گفتنم بہ علت آن اختیار آمدہ است کہ ...... (بابِ چہارم)

(۴) یکی را از دوستان بر خود خواند تا وحشتِ تنہائی بہ دیدار وی منصرف کنند

(باب سوم)

وصاف اپنی تاریخ "تجزیۃ الامصار و تزجیۃ الاعصار" (مشہور بہ تاریخ وصاف)
کے دیباچے میں صاحب دیوانؔ عطا ملک جوینی کا ذکر کرتے ہوئے لکھتا ہے:

"تحریر کشا این کارگاہ و الدین او تو العلم درجات ....
علاء الدین صاحب الدیوان عطا ملک ابن صاحب المغفور
بہاء الدین محمد ابن محمد الجوینی را طیب اللہ بنائم المروح روحہم تجلیت
وجاحت عقل و سجاحت خلق .... آراستہ بودند" (جلد اول)

اس عبارت میں طیب اللہ..... روحہم" کی عبارت عطا ملک اور بہاء الدین کا لاحقہ
ہے اور "را" لاحقے کے بعد نہیں بلکہ اس سے پہلے لایا گیا ہے ... "عطا ملک
ابن .... بہاء الدین ... را طیب اللہ ... روحہم ... آراستہ بودند" لکھنے سے اس
جملے کی بھی وہی ساخت ہو گئی جو عرفی کے مصرعے کی ہے۔

اسی ذیل میں وصاف عطا ملک کی تاریخ جہاں کشا کا ذکر یوں کرتا ہے:
"خاطر عاطرش فصوصِ جواہر بلاغت و نصوصِ آیاتِ براعت و فہرست
ابواب مآثر و عنوانِ صحیفۂ مفاخر را یعنی تاریخ جہان کشای جوینی
بل جام جہاں نمای معانی در سمطِ ضبط آمدہ" (جلد اول)

لہ "صاحب دیوان" منگولوں کی حکومت میں ایک عہدے کا نام تھا۔

یہاں بھی "فصوصِ جواہرِ بلاغت..... اعنی تاریخ جہاں کشائی جوینی.. را درسمطِ ضبط آورد" کے بجائے "فصوصِ جواہرِ بلاغت.... را اعنی تاریخ جہان کشائی جوینی .... درسمطِ ضبط آورد" لکھا گیا ہے۔

منگو خاں کے حال میں وصّاف لکھتا ہے:

"چوں منگو قاآن...... از اقصیٰ بلادِ مشرق لشکرکشید و برادر را قوبلائی بہ صوب.... مضافاتِ حدودِ ختائی نامزد فرمود"

اس جملے میں بھی "برادر قوبلائی را... نامزد فرمود" کے بجائے "برادر را قوبلائی.... نامزد فرمود" ہے۔ بعینہٖ یہی ساخت عرفی کے یہاں "عقلِ کل را ناوک انداز ادب... انداختہ" کی ہے۔

○

اردو کا مزاج بھی اس انداز سے یکسر ناآشنا نہیں ہے۔ محمد بخش ہجور اپنی داستان "گلشنِ نوبہار" (تالیف سنہ ۱۲۲۳ ہجری) میں منت و نیاز کی رسموں کا بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"اور کوئی بی بی..... حاضری حضرت عباس کی علیہ السلام پر فاتحہ معتقم کو تقسیم کرنے لگی۔"

("حاضریِ حضرت عباس علیہ السلام کی" کے بجائے "حاضری حضرت عباس کی علیہ السلام")

اوپر دی جانے والی فارسی مثالوں میں لفظ "را" کے انداز استعمال سے
مانوس ہو جانے کے عرفی کے شعر کا اصل مفہوم واضح ہو جاتا ہے جس کے بعد
مرزا غالب کی تشریح سے اتفاق نہیں کیا جا سکتا۔

میرے ابہام پہ ہوتی ہے تصدق توضیح
میرے اجمال سے کرتی ہے تراوش تفصیل

تھا خواب میں خیال کو تجھ سے معاملہ
جب آنکھ کھل گئی نہ زیاں تھا نہ سود تھا

بیشتر شارحین نے اس شعر کا مطلب یہ بیان کیا ہے کہ مجھے خواب میں تیرا دیدار اور وصال میسر آ رہا تھا، اس کے بعد آنکھ کھل گئی تو کچھ بھی نہ تھا۔ لیکن اس تشریح میں قباحت یہ ہے کہ خواب میں محبوب کو دیکھنے کے بعد آنکھ کھل جانا تو زیاں ہی ہے۔ ہجراں نصیب عاشق کے لیے محبوب کا دیدار خواب ہی میں سہی بڑی نعمت ہے۔ غالب ہی کے دو شعر ہیں۔

تا پھر نہ انتظار میں نیند آئے عمر بھر　　آنے کا وعدہ کر گئے آئے جو خواب میں

وہ آ کے خواب میں تسکین اضطراب تو دے　　ولے مجھے تپشِ دل مجال خواب تو دے

ایسے خواب کے مقابلے میں بیداری سراسر زیاں ہے اور اگر عاشق ہجراں نصیب نہیں ہے بلکہ اسے بیداری میں بھی وصال میسر آ سکتا ہے تو ایسی بیداری خواب وصال کے مقابلے میں سود ہو گی۔ مگر غالب اس پر زور دے رہے ہیں کہ آنکھ کھلنے پر نہ زیاں تھا نہ سود تھا۔ یہ بڑی مبہم صورت حال ہے اور اسی صورت حال پر غور کرنے کے سلسلے میں ذہن پہلے مصرعے پر رکتا ہے اور اب شعر کا کلیدی لفظ سامنے آتا ہے۔ یہ کلیدی لفظ "خیال" ہے جس پر شارحین نے زیادہ توجہ نہیں کی۔

اس لفظ پہ خاص توجہ کیجیے تو شعر کے معنی عیاں ہوتے ہیں۔

یہ نہیں کہا گیا ہے کہ خواب میں "مجھ" کو تجھ سے معاملہ تھا۔ کہا یہ گیا ہے کہ خواب میں "خیال" کو تجھ سے معاملہ تھا۔ اور شعر کا سارا حسن اسی لفظ میں پنہاں ہے۔ اس لفظ کو ذہن میں رکھیے تو مطلب یہ نکلتا ہے کہ میں خواب میں تجھ کو نہیں دیکھ رہا تھا بلکہ خواب میں یہ دیکھ رہا تھا کہ میرے خیال کو تجھ سے معاملہ ہے، میں خواب میں تیرا تصور کر رہا ہوں، تجھے یاد کر رہا ہوں، تیرے بارے میں سوچ رہا ہوں۔ اور اب دوسرے مصرعے کا ابہام بھی کھلتا ہے۔

کوئی خواب دیکھتے دیکھتے آنکھ کھل جانے پر نہ زیاں ہونا نہ سود ہونا اس بات کو ظاہر کرتا ہو کہ خواب اور بیداری کی صورتِ حال میں کوئی فرق نہ تھا۔ تو اب مطلب یہ نکلا کہ بیداری میں بھی میرا مقدر یہی ہے کہ تجھے نہ پا سکوں، بس میرا خیال تجھ تک پہنچ سکے، خواب میں بھی میرا یہی مقدر ہے کہ بس خود کو تیرا تصور کرتے دیکھ سکوں۔

مگر شعر کے معنی کا دروازہ یہاں پر بند نہیں ہو جاتا۔ عموماً یہ ہوتا ہے کہ جو خیال انسان پر بیداری میں طاری رہتا ہے وہی اس کے خواب میں حقیقت بن کر سامنے آتا ہے۔ اگر کوئی شخص ہمہ وقت اپنی کسی محبوب ہستی کے بارے میں سوچتا رہتا ہے تو اغلب یہ ہے کہ وہ ہستی خواب میں اسے مل جائے گی یا کم از کم دکھائی دے جائے گی۔ اسی طرح انسان کی جو خواہشیں بیداری میں پوری نہیں ہوتیں وہ خواب میں من وعن یا شکل بدل کر پوری ہو جاتی ہیں مگر یہ

خواب کیا تھا جس نے بیداری کی صورتِ حال کو جوں کا توں منعکس کر دیا ہے؟ کیا اس خواب کا دیکھنے والا خیال ہی کا ایسا اسیر ہے کہ اب اس ہستی تک جسمانی طور پر پہنچنے کا تصور بھی نہیں کرتا؟ اس کی وجہ کیا ہے؟ کیا یہ ہجر عارضی نہیں دائمی ہے؟ کیا اس کے دل میں اس محبوب ہستی سے ملنے بلکہ اسے دیکھنے تک کی خواہش پیدا نہیں ہوتی؟ کیا یہ خواہش مر چکی ہے؟ کیا اس کی تمام خواہشیں اسی ایک پر مرکوز ہو کر رہ گئی ہیں کہ وہ خیال کے وسیلے سے اس ہستی تک پہنچے؟ کیا خیال کے سوا اب اس تک پہنچنے کا اور کوئی راستہ نہیں؟ خواب میں بھی نہیں؟ اور پھر وہی سوال کیا یہ ہجر عارضی نہیں دائمی ہے؟

"معاملہ"، "زیاں" اور "سود" کے سے کاروباری الفاظ کا تلازمہ کیا ہے؟ وہ ہے جس کے پیچھے بھاگتے ہوئے یہ سوال مل کر ایک بڑا سوال بناتے ہیں: کیا یہ محبت کا ثمر ہے؟

میرے نزدیک اس سوال کا جواب اثبات میں ہے۔

صلائے عام ہے یارانِ نکتہ داں کے لیے

میں ہوں اور افسردگی کی آرزو غالبؔ کہ دل
دیکھ کر طرزِ تپاکِ اہلِ دنیا جل گیا

شعر صاف ہے مگر اسی حد تک کہ "طرزِ تپاکِ اہلِ دنیا" سے جو سراسر ریاکاری

ہے شاعر بیزار ہو چکا ہے۔ لیکن یہ شرح پا افتادہ اور پامال مضمون ہے۔ شعر کی اصل کیفیت اس کے پہلے مصرع میں ہے جس کے مفہوم کی طرف شارحین نے زیادہ توجہ نہیں کی۔ کسی نے اس مصرع کا مطلب "اہل دنیا سے الگ الگ رہنے کی تمنا" مراد لیا ہے (بیخود موہانی)، کسی نے یہ کہ میری شگفتگی طبع کی وجہ سے اہل دنیا میرے دشمن ہو جاتے ہیں اس لیے میں افسردگی کا آرزومند ہوں (جوش ملسیانی) کسی کو صرف افسردگی اور جلنا کی رعایت قابل ذکر معلوم ہوتی ہے۔ (نظم طباطبائی)

قابل غور بات یہ ہے کہ پہلا مصرع ایک ردعمل کا ردعمل ہے۔ اہل دنیا کے طرزِ تپاک کا ردعمل یہ ہے کہ میرا دل جل گیا، دل جل جانے کا ردعمل یہ ہے کہ اب مجھے افسردگی کی آرزو ہے۔ اس دوہرے ردعمل کی معنویت سمجھنے کے لیے آیئے پہلے اس شعر کے بنیادی الفاظ کے مفہوم پر غور کر لیں۔ یہ بنیادی الفاظ یوں ہیں:

۱۔ "تپاک" = گرم جوشی، کسی سے مل کر نہایت خوشی اور خلوص کا اظہار

۲۔ "طرزِ تپاکِ اہلِ دنیا" = "اہل دنیا" کا فقرہ طرزِ تپاک کی نوعیت کو ظاہر کر دیتا ہے، یعنی منافقانہ خلوص، ظاہرداری، ریاکاری، باطنی سرد مہری اور ظاہری گرم جوشی۔

۳۔ "افسردگی" = تپاک اور گرم جوشی کی ضد، اداسی، بیزاری، دل بجھ جانا

۴۔ "دل جل جانا" = کڑھنا، اپنی بیزاری جس میں افسردگی پر بھڑکنے کی اور شعلہ پر شبنم کا عنصر غالب ہو۔

اب شعر کا مطلب صاف ہو جاتا ہے اور پہلے مصرع کے جوہر کھلتے ہیں۔

۱۔ شاعر جو ایک زندہ دل اور مخلص انسان ہے، بخوبی واقف ہے کہ اہل دنیا کا اس کے اور ایک دوسرے کے ساتھ تپاک ظاہر کرنا اور خلوص اور گرم جوشی سے پیش آنا محض ایک فریب ہے جس میں ہمدردی اور خلوص کا شائبہ بھی نہیں ہے۔ شاعر اس فریب مسلسل سے تنگ آچکا ہے اور اب اس کو اہل دنیا کے اس طرزِ تپاک پر غم اور غصہ ہے (غم اس کا کہ کوئی اس کے ساتھ مخلص نہیں، غصہ اس پر کہ لوگ اس کے ساتھ صریحاً دھوکا کر رہے ہیں)۔ اس ردِّ عمل کو مزید برداشت کرنے کی تاب وہ اپنے میں نہیں پاتا۔

۲۔ اس کا دل جل گیا ہے اس لیے اب وہ چاہتا ہے کہ اہلِ دنیا پر اپنے ردِّ عمل کا اظہار اور ان کی ریاکاری کا پردہ چاک کر دے۔

۳۔ لیکن عملاً اس کے لیے مشکل ہے کہ وہ کسی کی گرم جوشی کے جواب میں بد دماغی کا مظاہرہ کرے۔

۴۔ یہ صورتِ حال سخت ذہنی کشاکش پیدا کرتی ہے اور پہلا مصرع اسی ذہنی کشاکش کا ردِ عمل ہے۔

۵۔ وہ افسردہ ہوا نہیں ہے بلکہ اس کو افسردہ رہنے کی آرزو ہے۔ یہ عجیب و غریب ردِّ عمل ہے۔ وہ کیوں افسردہ رہنا چاہتا ہے اور کیوں افسردہ نہیں رہ پاتا؟ بظاہر مشکل سوال ہے لیکن غور کرنے پر اس کے جواب سمجھ میں آنے لگتے ہیں۔

۶۔ وہ اندر اندر کڑھ رہا ہے اور اپنے جذبات کا اظہار نہیں کر سکتا۔ اس

کیفیت سے کہیں بہتر افسردگی کی کیفیت ہے اس لیے وہ چاہتا ہے کہ اس
کی زندہ دلی ختم ہو جائے، اس کا دل جو اہلِ دنیا کے رویے پر جلا ہوا ہے،
بجھ جائے اور وہ مستقل افسردہ رہنے لگے۔ اس کا ایک بڑا فائدہ یہ بھی ہے
کہ جب وہ مستقل افسردہ رہنے لگے گا تو اس کے ساتھ اہلِ دنیا کا تپاک خود
بخود کم ہوتا جائے گا کیونکہ وہ اس پر اپنے ریاکاری کے حربوں کو بے اثر پائیں گے۔
ے۔ مگر افسردگی کی یہ آرزو پوری ہوتی نظر نہیں آتی۔ اہلِ دنیا کا ظاہری
تپاک جو افسردگی کی اس آرزو کا موجب ہے، وہی اسے افسردہ نہیں رہنے دیتا
اس لیے کہ ایک تو انسانی فطرت کے تقاضے سے ممکن ہے وہ وقتی طور پر اس
تپاک کے فریب میں آ کر واقعی خوش ہو جاتا ہو، دوسرے اسکو اس ظاہری تپاک
کا جواب خود بھی کم و بیش اسی طرح ظاہری تپاک سے دینا پڑتا ہے درحالیکہ
اس کا دل جلا ہوا ہے، گویا اس کو خود بھی ریاکاری کا مرتکب ہونا پڑتا ہے۔
یہ تو جوابی تپاک کی بات تھی۔ اس سے بھی بڑی مشکل یہ ہے کہ وہ حقیقتاً مخلص
انسان ہے اور عموماً اس کا تپاک خلوص ہی پر مبنی ہوتا ہے لیکن چونکہ اہلِ دنیا
ریاکار ہیں اس لیے اسے یقین ہے کہ وہ اس کے واقعی تپاک کو بھی ریاکاری
ہی سمجھتے ہوں گے۔ کاش وہ افسردہ رہ سکتا۔ اس طرح کم سے کم وہ ریاکاروں
کے زمرے سے الگ اور ریاکاری کے الزام سے بری تو ہو جاتا۔ اہلِ دنیا کے
مقابلے میں اس کی انفرادیت تو قائم رہتی۔ (اگرچہ آرزو کی حد تک اس کی انفرادیت
قائم ہے۔ "میں ہوں" پر زور دے کر اس انفرادیت کو نمایاں کیا گیا ہے یعنی اہلِ دنیا

کی خواہش اور کوشش یہ ہے کہ خود کو زیادہ سے زیادہ شگفتہ رہ اور پر تپاک ظاہر کریں، ان کے برخلاف مجھے افسردگی کی خواہش ہے)

۸۔ مگر صرف اہلِ دنیا کا ظاہری تپاک ہی افسردگی کی راہ میں حائل نہیں ہے، اس تپاک کا ردِّ عمل یعنی دل جل جانا بھی اسے افسردہ نہیں رہنے دیتا۔ وہ اہلِ دنیا کے تپاک پر برافروختہ ہے۔ اور برافروختگی افسردگی کی ضد ہے۔ برافروختگی تپاک کی بھی ضد ہے۔ اور افسردگی تو تپاک کی ضد ہے ہی، تینوں کیفیتیں ایک دوسرے کی ضد ہیں اور وہ ان ضدوں کے جال میں الجھتا چلا جا رہا ہے۔ کیا یہ سلسلہ پیچیدہ سے پیچیدہ تر نہیں ہوتا جا رہا ہے؟ کیا ذہن اس پیچاک میں دیر تک الجھے رہنے کی تاب لا سکتا ہے؟

اس قسم کا معنوی تحرک و تسلسل جو کچھ دور تک سیدھا بڑھنے کے بعد خاموشی کے ساتھ مڑتا اور پھر رخ بدل بدل کر گھومنے لگتا ہے، غالب کی نادر خصوصیت ہے اور یہ خصوصیت ان کے بظاہر سادہ نظر آنے والے شعروں میں زیادہ پنہاں رہتی ہے۔

گرچہ ہوں دیوانہ پر کیوں دوست کا کھاؤں فریب
آستیں میں دشنہ پنہاں ہاتھ میں نشتر کھلا

پہلے اس شعر کی چند شرحیں دیکھ لی جائیں:

(۱) "یعنی دنیا کی دوستی ایسی ہے کہ ظاہر و باطن ایک سا نہیں۔ ہاتھ میں نشتر کھلا ہوا ہونا اظہارِ غمخواری کے لیے ہے یعنی فصد و علاج کا قصد ظاہر کرتا ہے، اور آستین میں دشنہ چھپائے ہوئے ہے، یعنی چھریاں مارنے کا ارادہ رکھتا ہے۔" (نظم طبا طبائی)

(۲) "یعنی ظاہر میں تو دوست کے ہاتھ میں فصد کے لیے نشتر موجود ہے جس سے ثابت ہوا کہ اسے علاجِ دیوانگی منظور ہے، مگر آستین میں مجھے قتل کرنے کے لیے خنجر پوشیدہ ہے۔" (حسرت موہانی)

(۳) "...... فرماتے ہیں میں ہوں تو دیوانہ لیکن دوست نما دشمن کا فریب نہیں کھاؤں گا۔ آستین میں چھری چھپا کر لایا ہے اور چٹکی میں کھلا ہوا نشتر لے رکھا ہے۔ بظاہر فصد لینی چاہتا ہے جو دیوانے کا علاج ہے اور دل میں قتل کا ارادہ رکھتا ہے۔ مطلب یہ ہے کہ ظاہری دوست باطن میں دشمن ہوا کرتے ہیں۔" (نخچیر دہلوی)

(۴) "اگرچہ میں ایک دیوانہ ہوں پھر بھی دوست اور دشمن میں تمیز کرنے کی عقل رکھتا ہوں اور دوست نما دشمنوں کے دھوکے میں نہیں آسکتا۔ یہ لوگ ہاتھ میں تو نشتر رکھتے ہیں اور جراحی کے دعویدار بن کر مجروح سے ہمدردی کا اظہار کرتے ہیں مگر آستین میں چھری چھپا رکھی ہے اور میری جان لینے کا قصد رکھتے ہیں۔" (جوش ملسیانی)

(۵) "دیوانگی دور کرنے کے لیے عموماً نشتر سے فصد کھولی جاتی ہے۔
غالب کہتا ہے کہ ہر چند میں دیوانہ ہوں اور دوست بظاہر ہاتھ
میں نشتر لے کر آیا ہے تاکہ وہ میری فصد کھول کر میری دیوانگی دور
کرے۔ لیکن میں اس فریب میں نہیں آسکتا کیونکہ وہ آستین کے اندر
دشنہ (خنجر) بھی چھپائے ہوئے ہے اور اس کا مقصود فصد لیکر
میری دیوانگی دور کرنا نہیں بلکہ دشنے سے مجھے ہلاک کر دینا ہے۔"
(نیاز فتحپوری)

(۶) یعنی جس ہاتھ میں فصدِ دیوانہ کے لیے نشتر ہے وہی ہاتھ میرے لیے
باعث جنوں ہو رہا ہے۔ اس شعر میں "دوست" کا لفظ ایسا ہے کہ نفاق
کے معنی مربوط نہیں ہوتے کیونکہ منافق کو دوست کہہ نہیں سکتے۔ یہ بھی
ممکن ہے کہ طعن و طنز کی راہ سے دوست کہا ہو مگر ان معنوں میں تعقید
معنوی بہت ہے۔ (واحد دکنی) بحوالہ نجید موہانی،

(۷) تمہید: کلائی کو تلوار یا چھری سے تشبیہ دیتے ہیں۔ شیخ ناسخ علیہ الرحمۃ
فرماتے ہیں:

یہ ساعد دل کا ہے اس کے عالم کہ جس نے دیکھا ہو وہ میدم
نیام تیغ قضائے مبرم لقب ہے، قاتل کی آستیں کا

جن بدنصیبوں کو دیوانوں کی بیمار داری کرنا پڑی ہے وہ جانتے ہیں کہ دیوانہ جس
سے حالتِ صحت میں محبت یا خوف کرتا ہے حالت دیوانگی میں بھی اس سے محبت

یا خوف کرتا ہے۔ ایسا بہت کم ہوتا ہے کہ جس سے انتہا کی محبت ہو اس سے انتہا کی عداوت ہو جائے اور اہلِ تجربہ یہ بھی جانتے ہیں کہ جوشِ جنوں جب کم ہوتا ہے تو دیوانہ اپنے جوشِ جنوں کے حالات تیمار داروں اور دوستوں سے سن کر اور اپنی ہیئت کذائی دیکھ کر (لباس کا تار تار ہونا یا زخمی ہونا) جانتا ہے کہ میں مبتلائے جنوں تھا۔ ایسی حالت میں وہ لوگ اس کے جنوں کے حالات بمقتضائے محبت بیان کرتے ہیں اور اسے علاج و پرہیز کی طرف مائل کرتے ہیں)۔ اور یہ امر حالتِ جوشِ جنوں میں مشکل نظر آتا تھا اس لیے کہ اس کے چاہنے والے جہاں دیوانے کے ہاتھوں خود زخمی ہو جانے سے ڈرتے ہیں وہاں ان کو یہ خوف بھی ہوتا ہے کہ کہیں ایسا نہ ہو کہ مریض کے جوشِ دیوانگی سے اس کو زیادہ تکلیف پہنچ جاوے اور فصد کھولنے میں مریض زیادہ زخمی ہو جائے وغیرہ۔

حل: ایک عاشق جس کی شوریدگی جنون کی حد کو پہنچ گئی تھی، اس کیلئے فصد تجویز کی گئی مگر جوشِ دیوانگی میں کوئی اس کی طرف بڑھنے کی جرات نہ کرسکا جب جوشِ جنوں کم ہوا تو معشوق خود نشتر لے کر عاشق کی طرف فصد کھولنے کی غرض سے یہ سمجھ کر بڑھا ہے کہ یہ مجھ سے تو وحشت نہ کرے گا۔ اب ہاتھ کو ذرا سی جنبش اور آستین ہٹی۔ کلائی چھری کی طرح چمک گئی۔ اب کیا تھا، دیوانہ تو دیوانہ، پھر سنک آگئی اور یہ خیال گزرا کہ معشوق فصد کھولنے کے لیے نہیں آرہا ہے بلکہ چھریاں مارنے کا ارادہ رکھتا ہے، اور بے اختیار کہہ اٹھا کہ میں دیوانہ تو ہوں مگر نہ اتنا کہ دوست کے فریب میں آجاؤں۔" (نجو موہانی)

ان شرحوں کو دو طبقوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ نظم طبا طبائی، حسرت موہانی، بیخود دہلوی، جوش ملسیانی اور نیاز فتح پوری کی شرحوں کا ماحصل یہ ہے کہ ایک دوست نما دشمن ایک دیوانے کی طرف علاج کے بہانے سے نشتر لے کر بڑھا ہے لیکن دراصل وہ اسے قتل کرنے کی غرض سے آستین میں خنجر چھپائے ہوئے ہے۔ اسی لیے دیوانہ کہتا ہے کہ میں اگرچہ دیوانہ ہوں لیکن یہ فریب نہیں کھا سکتا کہ ایسا شخص میرا دوست ہے۔ مگر یہ حقیقتاً شعر کی شرح نہیں ہوتی بلکہ شعر کے ظاہری الفاظ کو قدرے پھیلا کر نثری ترتیب میں لکھ دینا ہوا۔ شعر کو پڑھ کر جو سوالات ذہن میں پیدا ہوتے ہیں وہ ان شرحوں کو پڑھ کر بھی برقرار رہتے ہیں، وہ سوالات یہ ہیں:

۱۔ جب چھری آستین کے اندر چھپی ہوئی ہے تو دیوانے کو اس کا علم کیونکر ہوا۔ ہاتھ میں علاج کا سامان نمایاں اور آستین میں چھری چھپی ہونے کا مطلب ہی یہ ہے کہ ایسی صورت میں دشمنی ظاہر نہیں ہو سکتی اور ایسے دوست نما دشمن کے فریب میں ہر ایک آ جائے گا۔ یہ تو "کیوں دوست کا کھاؤں فریب" کہنے کے بجائے "کیوں نہ دوست کا کھاؤں فریب" کہنے کا محل ہوا! شعر میں کہیں ایسا اشارہ موجود نہیں جس سے اس باطنی دشمنی (فریب) کا پردہ چاک ہو سکے لہٰذا اس پردہ دری کے لیے ہم کو مفروضے قائم کرنا پڑیں گے۔

۲۔ ایسا شخص جو عقل و شعور کھو کر دیوانہ ہو چکا ہو، اس کو قتل کرنے کا ارادہ خود ایک تماشا سا ہے۔ ایک پاگل سے زیادہ سے زیادہ جانی ضرر پہنچنے

کا اندیشہ ہوتا ہے جس کا علاج نشتر یا زنجیر ہے۔ دوست کا کیا ذکر، دشمن تک کسی کے قتل کا ارادہ رکھتا بھی ہو تو اس کے پاگل ہو جانے کے بعد یہ ارادہ ترک کر دے گا۔ پاگل کے قتل کے جواز کے لیے ہم کو پھر ایسے مفروضوں کی مدد لینا ہوگی جن کی طرف شعر میں کوئی اشارہ نہیں ہے۔

۲۔ ایک پاگل کو قتل کرنا کوئی ایسا دشوار امر نہیں ہے جس کے لیے ہاتھ میں نشتر لینے اور آستین میں چھری چھپانے کا ڈراما کھیلا جائے۔ اس ڈرامے کی ضرورت کیوں لاحق ہوئی ؟ اس کے جواب کے لیے پھر ہمیں شعر کے الفاظ سے باہر جا کر اپنے قائم کیے ہوئے مفروضوں کا سہارا لینا پڑے گا۔

بیخود موہانی جو غالب کے بہترین شارحوں میں ہیں، انھوں نے یہ قباحتیں محسوس کر لیں، اسی لیے ان کی شرح پہلے طبقے کی شرحوں سے بہت مختلف ہے اور ان کی شرح سے مندرجہ بالا سوالات پیدا نہیں ہوتے اس لیے کہ انھوں نے آستین میں اصلی دشنہ پنہاں ہونے کے بجائے معشوق کی کلائی کو دیوانے کی نگاہ میں دشنہ قرار دیا، لہٰذا ان کے یہاں یہ سوال ختم ہو گیا کہ دیوانے کو آستین میں چھپی ہوئی چھری کا علم کیونکر ہوا اور اسی کے ساتھ دوسرا اور تیسرا سوال بھی ختم ہو گیا کیونکہ ان دونوں سوالوں کی بنیاد اس پر تھی کہ کوئی شخص درحقیقت دیوانے کو قتل کرنا چاہتا ہے۔ اس طرح بیخود نے اگرچہ ان سوالات اور ان سے وابستہ مفروضات سے دامن بچا لیا لیکن ان کے بجائے انھیں دوسرے مفروضے قائم کرنا پڑے۔ یہ جنون کی شدت کی ذہنیت کا دیوانے کی طرف بڑھنے کی

جرأت نہ کرنا، جنون کم ہونے پر معشوق کا اس کی طرف نشتر لے کر بڑھنا، آستین ہٹنا، کلائی کا چمکنا، عاشق کا اس کو چھری سمجھنا اور یہ خیال کرنا کہ معشوق مجھے قتل کرنے کا ارادہ رکھتا ہے) اور ان مفروضوں کی مدد سے (تمہید کے باوجود) ایک پوری کہانی بنانا پڑی۔

واجد دکنی اور نجود موہانی دونوں کے یہاں اصل زور اس پر ہے کہ دیوانہ (عاشق) دوست (معشوق) کے ہاتھ یا کلائی کو دیکھ کر وحشت کھا رہا ہے اور ان کی شرحوں کا ماحصل یہ ہے کہ محبوب کا ہاتھ نہایت حسین ہے۔ وہ حقیقتاً عاشق کے ساتھ دشمنی نہیں کر رہا ہے لیکن عاشق محبوب کے ہاتھوں قتل ہونے سے ڈرتا اور اس کو محبوب کا احسان نہیں بلکہ دشمنی سمجھتا ہے۔ واجد دکنی کے یہاں اس نکتے سے کہ "جس ہاتھ میں ... نشتر ہے، وہی ہاتھ باعثِ جنون ہو رہا ہے" یہ مفہوم اچھا نکلتا ہے کہ چارہ گر خود ہی افزائش مرض کا باعث ہے، لیکن اس صورت میں "گرچہ ہوں دیوانہ" اور "پر کیوں دوست کا کھاؤں فریب" کی معنویت بہت کم رہ جاتی ہے۔ اس کے علاوہ واجد دکنی، نجود موہانی اور انھیں کے ساتھ پہلے طبقے کے شارحین کے یہاں یہ مفہوم مشترک ہے کہ دیوانہ حقیقتاً نشتر کو اپنا علاج اور اپنے حق میں مفید سمجھتا ہے، اور اس شعر کی شرح میں بنیادی غلطی یہی ہوتی آئی ہے اس لیے کہ یہ مفہوم مسلمات شاعری کے خلاف ہے اور اسی وجہ سے شارحین کو مختلف مفروضوں کا محتاج ہونا پڑا ہے۔

آئیے اب اس شعر کو مفروضات کے بجائے مسلمات کی روشنی میں سمجھیں۔ وہ

مسلمات یہ ہیں:

۱۔ جنون سے جنون عشق مراد ہوتا ہے کیونکہ عشق ہی بے پناہ شدت اختیار کرکے جنون میں بدل جاتا ہے۔ عقل اور عشق میں بیر ہے اس لیے شدت کی شرط بھی ضروری نہیں، معمولی عشق کو بھی جنون ہی سمجھا جاتا ہے۔

۲۔ دیوانہ اور عاشق بھی جنون اور عشق کی طرح ایک ہی مفہوم رکھتے ہیں۔

۳۔ دیوانہ/ عاشق اپنے جنون/ عشق پر نازاں ہوتا ہے، اسے اپنے حق میں نعمت سمجھتا ہے، اسے اپنی زندگی کا ماحصل جانتا ہے۔ اس سے دست برداری کو اپنی بربادی بلکہ اپنی موت سمجھتا ہے لہذا جو لوگ اس کے جنون/ عشق کو ختم کرنا چاہیں انھیں وہ اپنا دوست نہیں، جانی دشمن اور قاتل سمجھتا ہے۔

۴۔ دشنہ ایک قاتل ہتھیار ہے۔

۵۔ نشتر دیوانگی کا علاج ہے۔ بہ الفاظِ دیگر نشتر جنونِ عشق کو زائل کر دیتا ہے۔

۶۔ دیوانے کے نزدیک نشتر اس کا علاج نہیں بلکہ اس کے جنونِ عشق کے زوال گویا اس کی موت کا سامان ہے۔

۷۔ نشتر اس کے حق میں علاج کا سامان نہیں، ایک قاتل ہتھیار ہے۔

۸۔ اس کے حق میں نشتر ہی دشنہ ہے۔

اب شعر کا مطلب صاف نکل آتا ہے۔ دوست کے ہاتھ میں کھلا ہوا نشتر

لہ حتیٰ کہ کبھی کبھی تو وصل تک کو محض اس لیے برا سمجھتا ہے کہ اس سے عشق میں کمی آ سکتی ہے۔

دراصل نشتر نہیں ہے بلکہ آستین میں چھپا ہوا خنجر ہے (آستین میں چھپا ہوا اس لیے کہ اس کا ضرر ظاہر نہیں ہے۔ بظاہر تو وہ سامانِ علاج ہے لیکن میرے حق میں موت کا سامان ہے)۔ "آستیں میں دشنہ پنہاں" اور "ہاتھ میں نشتر کھلا" دو الگ الگ چیزیں نہیں ہیں بلکہ کھلا ہوا نشتر ہی اپنی باطنی تاثیر کے لحاظ سے دشنۂ آستین ہے۔ "ہاتھ میں نشتر کھلا" مبتدا ہے اور "آستیں میں دشنہ پنہاں" خبر ہے (ہاتھ میں کھلا ہوا نشتر آستین میں چھپا ہوا دشنہ ہے)۔

"گرچہ ہوں دیوانہ" کہہ کے شاعر خود کو دیوانہ تسلیم کرتا ہے یعنی وہ اپنے جنون اس کی حقیقت اور قدر و قیمت سے واقف بھی ہے اسی لیے وہ دوست کا فریب نہیں کھائے گا۔

"دوست کا فریب" یہ ہے کہ بظاہر وہ عاشق کے مرضِ جنون کا علاج کرنا چاہتا ہے مگر اصل مدعا یہ ہے کہ اس کا عشق ختم ہو جائے۔

"گرچہ" کی بلاغت یہ ہے کہ عام دیوانوں کے برخلاف مسلماتِ شاعری کا دیوانہ اپنے جنون کا شعور اور اسے عزیز رکھتا ہے، اور اسے اپنے برے بھلے کی تمیز اس حد تک ضرور ہوتی ہے کہ وہ اپنے جنون کے خاتمے کی تدبیروں کو تاڑ سکے۔

ان مسلمات کو بنیاد بنانے کے بعد دیوانگیٔ عشق کے انسلاکات، محبوب اور دوسروں پر اس کے ردعمل، متعلقہ واقعات کی تفصیل وغیرہ میں آپ اپنی تخیل کو آزاد چھوڑ کر حسبِ منشا ایک داستان مرتب کر سکتے ہیں۔ لیکن ان مسلمات کو بنیاد بنانے کے بعد۔

نجم دہلوی نے اس شعر کے بارے میں لکھا ہے "میری رائے میں مرزا نے یہ شعر جیسا کہا، کوزے میں دریا کو بند کیا ہے"۔

بیخود کی شرح سے اختلاف کیا جاسکتا ہے لیکن اس رائے سے نہیں۔

گو نہ سمجھوں اس کی باتیں گو نہ پاؤں اس کا بھید
پر یہ کیا کم ہے کہ مجھ سے وہ پری پیکر کھلا

شعر کے ظاہری معنی صاف ہیں کہ اگرچہ میری سمجھ میں محبوب کی باتیں نہیں آتیں اور اس کے راز مجھ پر نہیں کھلتے مگر میرے لیے یہی کافی ہے کہ وہ مجھ سے بے تکلف ہو گیا۔ شارحین نے بھی اس شعر کا یہی مفہوم بیان کیا ہے۔ اور "گو نہ سمجھوں اس کی باتیں" سے یہ مطلب نکالا ہے کہ اس کی باتیں "معنی خیز" (حسرت موہانی) اور "پیچیدہ" (بیخود دہلوی، جوش ملسیانی) ہوتی ہیں۔ اس کا نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ پری پیکر محبوب کی گفتگو اتنی دقیق، عالمانہ اور ذہنی یا مبہم ہوتی ہے کہ عاشق کا ذہن اس کے نکات تک نہیں پہنچ سکتا۔ مگر یہ محبوب کو میرزا بیدل اور میر باقر داماد کا ہم پلّہ بنا دینا اور عاشق کو اتنا سخن ناشناس قرار دینا کہ اپنے محبوب کی گفتگو بھی نہ سمجھ سکے، سمجھ میں آنے والی بات نہیں ہے۔ اس کے علاوہ ایک دقت اور بھی ہے "کھلا" کے معنی بے تکلف ہونا ظاہر ہیں۔ اب اگر محبوب عاشق سے ایسی باتیں کر رہا ہے جو اس غریب کی سمجھ ہی میں نہیں آ رہی ہیں اور اسی وجہ سے محبوب کا بھید بھی اس پر واضح نہیں ہوتا تو عاشق

کو یہ غلط فہمی کیونکہ ہوئی کہ وہ مجھ سے کھلا ہے۔ کھلنے سے یہ مراد تو شاید نہ ہو
کہ محبوب نے مثلاً عاشق کے گلے میں باہیں ڈال کر اثنائے الوالفضل قسم
کی باتیں کیں۔ اور اگرچہ یہ باتیں عاشق کی سمجھ میں نہیں آئیں لیکن وہ اختلاط
کے اس مظاہرے ہی کو اپنے لیے کافی سمجھ رہا ہے (ایسی صورتِ حال میں مبتلا
کسی عاشق کا تصور کر کے دیکھیے کہ ذہن میں اس بیچارے کی کیسی مضحکہ خیز تصویر بنتی ہے!)
لیکن اس سے یہ نہ سمجھیے کہ اس شعر میں کھلنا کا مطلب بے تکلف ہونا
نہیں ہے۔ کھلنا کا مطلب بے تکلف ہونا ہی ہے اور یہ بے تکلفی گفتگو ہی کی
سطح پر ہے۔ پہلا مصرع یہ مغالطہ پیدا کرتا ہے کہ محبوب کی گفتگو ناقابلِ فہم
ہے۔ مگر واقعہ یہ نہیں ہے، محبوب کی گفتگو میں کوئی اغلاق
نہیں ہے۔ دراصل "گو نہ سمجھوں اس کی باتیں" سے مراد ان الفاظ کا نہ
سمجھنا نہیں ہے جو محبوب کی زبان سے ادا ہو رہے ہیں بلکہ مراد یہ ہے کہ آج
جو خلافِ معمول وہ میری طرف متوجہ ہو کر مجھ سے بے تکلفانہ گفتگو کر رہا ہے اس
کا سبب میری سمجھ میں نہیں آ رہا ہے۔ یعنی عاشق کو یہ سمجھنے میں دقت پیش
نہیں آ رہی ہے کہ وہ مجھ سے کیا باتیں کر رہا ہے، بلکہ اس کی سمجھ میں یہ
نہیں آتا کہ وہ مجھ سے کیوں باتیں کر رہا ہے۔ چونکہ ابھی تک محبوب عاشق
کی طرف ملتفت نہیں ہوا تھا اس لیے عاشق اس کا ادا شناس نہیں ہے
اور اس کے کسی بھی عمل کے حقیقی منشا سے ناواقف رہتا ہے۔ "گو نہ سمجھوں
اس کی باتیں" کا مطلب یہی ہے۔ لیکن آج محبوب بے تکلف گفتگو کر رہا ہے

کھل گیا ہے۔ یہ کھل جانا خود ایک بھید ہے جو عاشق پر کھل نہیں رہا ہے لیکن وہ مطمئن ہے کہ اگرچہ اس خلاف معمول التفات کا اصل سبب مجھ پر ظاہر نہیں ہے (ممکن ہے یہ میرے حق میں کسی تازہ مصیبت کا پیش خیمہ[1] ہو) تاہم یہ التفات ہی میرے لیے بہت ہے۔ غالب کے یہاں خاص طور پر محبوب کا تغافل عاشق پر بہت گراں ہوتا اور عاشق تغافل کے مقابلے میں ستم تک برداشت کرنے پر تیار رہتا[2] ہے۔ مگر یہ محض اس قبیل کا شعر نہیں ہے اس لیے کہ بات یہاں پر ختم نہیں ہوتی۔

اس امکان کو پیش نظر رکھتے ہوئے کہ محبوب کا التفات کسی مصیبت کا پیش خیمہ ہے، دوسرے مصرع کو "مجھ سے" پر زور دے کر پڑھیے تو شعر کا مفہوم ایک نیا اور غیر متوقع رخ اختیار کر لیتا ہے۔

یہ کیا کم ہے کہ مجھ سے وہ پری پیکر کھلا

یعنی محبوب کا کھلنا کسی ستم ہی کی غرض سے سہی مگر اس کے لیے اس کی نظر انتخاب مجھ پر پڑی۔ میں کسی وجہ سے اس کی خصوصی توجہ کا مستحق ٹھہرا۔ اس نے میرے ساتھ امتیازی سلوک کیا۔ یہ میرے لیے بہت بڑی بات ہے۔ آگے جو ہو سو ہو۔ "مجھ سے" اور "وہ پری پیکر" کے الفاظ پر مختلف لہجوں میں الگ الگ زور دے کر

---

[1] یہ فتنہ آدمی کی خانہ ویرانی کو کیا کم ہے ہوئے تم دوست جس کے دشمن اس کا آسماں کیوں ہو

[2] ظلم کر ظلم اگر لطف دریغ آتا ہو تو تغافل میں کسی رنگ سے معذور نہیں

ایک ساتھ زور دے کر مختلف ضمنی مفہوم نکالے جا سکتے ہیں لیکن شعر کا بنیادی مفہوم یہی رہے گا کہ عاشق کی توقع کے خلاف اور خواہش کے مطابق محبوب اس کی طرف ملتفت ہوا ہے۔ عاشق اس التفات کے اسباب سے بے خبر اور نتائج سے بے پروا اس التفات ہی کو مقصود بالذات سمجھ رہا ہے۔

موجِ سرابِ دشتِ وفا کا نہ پوچھ حال
ہر ذرّہ مثلِ جوہرِ تیغ آبدار تھا

یہ پورا شعر ایک استعارہ ہے۔ اور جب غالب استعارے کو پردۂ اظہار بنائیں تو سنبھل کر بیٹھ جانا چاہیے۔

فوری طور پر اس شعر میں جو چیز اپنی طرف متوجہ کرتی ہے وہ لفظ "آبدار" کا زبردست خلاقانہ استعمال ہے۔ صرف "تیغ" کے بجائے "جوہرِ تیغ" سے تشبیہ "آبدار" کے اثر میں شدت پیدا کرتی ہے اور "ہر ذرہ" کی تعمیم اس شدت میں جس قدر اضافہ کرتی ہے اسی قدر تشبیہ کی معنویت میں بھی اضافہ کرتی ہے (اس لیے کہ جوہرِ تیغ کی شکل نقطوں کی سی ہونے کی وجہ سے ذرّوں سے مشابہ ہوتی ہے)۔ "آبدار" کے معنی چمکدار کے ہوتے ہیں۔ ریت کے ذروں میں بھی چمک ہوتی ہے اور ریگستان (دشت) میں یہ چمک نہ صرف گرمی اور

تشنگی کا احساس بڑھاتی ہے بلکہ ریگستان کی سنگلاخی، بے فیضی اور بے آبی کے تاثر کو بھی شدید تر کر دیتی ہے۔ "آبدار" کے معنی پانی پلانے والا بھی ہوتے ہیں۔ یہ پہلے معنی کے برعکس معنی ہیں، لیکن وجہ شبہ اب بھی مکمل ادا ہو رہی ہے۔ "آبدار" بمعنی چمکدار مانیے تو تشبیہ یہ ہوئی کہ ہر ذرہ جوہر تیغ کی طرح چمکتا ہوا یعنی ہلاکت اور ضرر رساں تھا۔ "آبدار" بمعنی پانی پلانے والا مانیے تو تشبیہ یوں ہوئی کہ ریت کا ہر ذرہ پانی پلانے پر مستعد تھا مگر اسی طرح جیسے جوہر تیغ اپنے شکار کو پانی پلانے یعنی موت کے گھاٹ اتار دینے پر مستعد رہتا ہے۔ وجہ شبہ ظاہر کرنے کے لیے وہ بالکل مختلف معنوں والا لفظ (آبدار) مشبہ بہ ایک ہی ہے (جوہر تیغ)، لیکن وجہ شبہ (ہلاکت ہونا) میں فرق نہیں آتا۔ ایسی عجیب و غریب تشبیہ جسے استعارہ بھی حیرت سے دیکھتا رہ جائے، دوسرے شاعروں کا کیا ذکر، خود غالب کے یہاں بھی کم ہی نظر آتی ہے۔

پھر جب شعر میں ایسی پرکار تشبیہ صرف ہوئی ہو، اور وہ پورا شعر خود ایک استعارہ ہو، اس میں کسی اکہرے اور جامد مفہوم کی توقع نہیں رکھنا چاہیے۔ بہر حال شعر کی ایک ہی قرأت میں اتنا اندازہ ہو جاتا ہے کہ اس کا مرکزی مضمون فریب وفا ہے۔ چنانچہ مختلف شارحین نے اس شعر کی جو شرحیں کی ہیں وہ اسی مرکزی مضمون کو دہراتی ہیں۔ ان شرحوں کا ماحصل یہ ہے کہ وفا ایک سراب کے مانند ہے جس سے کچھ حاصل نہیں ہوتا اور جس کے دھوکے میں آ کر اہل وفا جان گنوا دیتے ہیں۔

لیکن یہ ایک رخا شعر نہیں ہے۔ ذرا اس شعر کے الفاظ میں چھپے ہوئے پیچ وخم دیکھیے:

(۱)

(الف) ذکر دشتِ وفا کے سراب کا ہے۔ یہ سراب، عام دشت کے سراب سے مختلف ہے۔ عام دشت کے سراب اور خود پورے دشت میں کوئی فرق نہیں ہوتا۔ وہ سراب محض نظر کا دھوکا ہوتا ہے ورنہ حقیقتہً ریت کے ذرے جو پورے دشت میں پھیلے ہوتے ہیں وہی سراب میں بھی ہوتے ہیں۔ البتہ نگاہ پانی دکھاتی ہے مگر قریب جانے پر معلوم ہوتا ہے کہ پانی نہیں، وہی ریت ہے جو پورے دشت میں بچھی ہوئی ہے۔

(ب) اس کے برخلاف دشتِ وفا کا سراب پورے دشتِ وفا سے مختلف ہوتا ہے۔ عام سراب کے پاس پہنچ کر معلوم ہوتا ہے کہ یہ بھی پورے دشت کی طرح کا ایک حصۂ زمین ہے لیکن دشتِ وفا کے سراب کے پاس پہنچ کر معلوم ہوتا ہے کہ یہ حصۂ زمین پورے دشتِ وفا سے مختلف ہے۔ اس لیے کہ اس حصۂ زمین کا ہر ذرہ جوہرِ تیغ کی طرح آبدار ہے۔ یعنی عام سراب کے برخلاف دشتِ وفا کا سراب محض پیاس نہ بجھانے پر بس نہیں کرتا بلکہ مزید تکلیف پہنچاتا ہے

(ج) عام دشت کے سراب میں نگاہ دھوکا کھاتی ہے۔ اسے دور سے ایک چمک نظر آتی ہے لیکن قریب جانے پر وہ چمک غائب ہو جاتی ہے۔

(د) دشتِ وفا کے سراب میں نگاہ دھوکا نہیں کھاتی ہے۔ اسے دور

سے ایک چمک نظر آتی ہے لیکن قریب جانے پر وہ چمک غائب نہیں ہوتی، برقرار رہتی ہے۔ البتہ وہ پانی کی چمک نہیں، جوہر تیغ کی طرح براں ذروں کی چمک ہے۔

(۷) تو دشتِ وفا کا سراب دیکھنے میں کبھی پورے دشتِ وفا سے مختلف ہوتا ہے اور حقیقت میں کبھی مختلف ہوتا ہے۔ اب یہاں ایک نہایت غیر متوقع سوال سر اٹھاتا ہے۔ لیکن اس سوال سے پہلے آئیے دیکھ لیں کہ ابھی تک اس شعر پر جو گفتگو ہوئی اس کی روشنی میں شعر کا مطلب کیا نکلتا ہے۔

ظاہر ہے کہ یہ پورا شعر ایک استعارہ ہے پھر استعارہ دراصل کسی نہ کسی انسانی تجربے کا بیان ہوتا ہے۔ یہ دیکھنا ضروری ہے کہ اس استعارے کے پردے میں کون سا انسانی تجربہ بیان ہوا ہے۔

۱۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ یہ شعر فریب وفا اور ان سختیوں کا استعارہ ہے جو اہلِ وفا کو راہِ وفا میں جھیلنا پڑتی ہیں۔

۲۔ اشیا اپنی ضد سے پہچانی جاتی ہیں لیکن صفتِ وفا کی ضد کوئی اور صفت نہیں بلکہ خود اسی صفت کا معدوم ہونا یعنی بے وفائی ہے۔

۳۔ اسی لیے بے وفائی ثابت اسی وقت ہو سکتی ہے جب وہ وفا کے بجائے اور امیدِ وفا کے خلاف سامنے آئے۔

۴۔ خود وفا اس وقت ثابت ہوتی ہے جب وہ نہ صرف بے وفائی بلکہ مزاحمت کے بھی سامنے برقرار رہے۔ یعنی وفا کو اپنے اثبات کے لیے

صرف بے وفائی ہی نہیں بلکہ مزاحمت (دشواریوں، مظالم، مصائب) کا بھی سامنا کرتا ہوتا ہے۔ اس طرح وفا کا سابقہ بے وفائی کے منفی عنصر کے علاوہ مزاحمت کے مثبت اور فعال عنصر سے بھی پڑتا ہے۔

۵۔ اور مزاحمت کے اس مثبت اور فعال عنصر میں قوت اسی وقت آتی ہے جب اس عنصر کا ظہور اس کی طرف سے ہو جس سے وفا کی امید ہو اور جس نے وفا کے بجائے بے وفائی کی ہو۔

اس انسانی تجربے کو نظر میں رکھ کر اب دیکھیے کہ غالب کا یہ شعری استعارہ کس قدر مکمل ہے۔ اس استعارے اور انسانی تجربے کی تطبیق یوں ہوتی ہے:

(استعارہ)	(انسانی تجربہ)
۱۔ وفا ایک دشت ہے۔	۱۔ وفا کی راہ بہت سخت ہے
۲۔ دشتِ وفا میں، جہاں پانی کا گمان ہوتا ہے وہاں سراب نکلتا ہے	۲۔ اہلِ وفا کو جس سے وفا کی امید ہوتی ہے وہ بے وفا ثابت ہوتا ہے
۳۔ وہ سراب نہ صرف یہ کہ پیاس نہیں بجھاتا بلکہ آزار بھی پہنچاتا ہے	۳۔ وہ بے وفا نہ صرف یہ کہ وفا نہیں کرتا بلکہ دشمنی اور ظلم بھی کرتا ہے

(۲)

اب آئیے اس سوال کو دیکھیں۔

(الف) ہم اس نتیجے پر پہنچ چکے ہیں کہ دشتِ وفا کا سراب پورے دشتِ وفا

سے دیکھنے میں بھی مختلف ہوتا ہے اور حقیقت میں بھی مختلف ہوتا ہے۔ اس
میں جو چمک دکھائی دیتی ہے وہ واقعی موجود ہے۔ سوال یہ ہے کہ کیا ایسی
صورت میں اسے سراب کہا جا سکتا ہے؟ سراب محض نظر کا دھوکا ہوتا ہے
اور دشت وفا کا سراب نظر کا دھوکا نہیں ہے۔ پھر بھی وہ سراب ہے؟

(ب) اس سوال کا ایک جواب دیا جا سکتا ہے: دشت وفا کا سراب
اس لحاظ سے تو بے شک نظر کا دھوکا نہیں ہے کہ اس میں جو چمک نظر آتی
ہے وہ حقیقی وجود بھی رکھتی ہے۔ لیکن یہ سراب اس لحاظ سے دھوکا ہی
ہے کہ جس چمک پر پانی کی چمک کا گمان ہوتا ہے وہ ریت کے ذرّہ دل
کی ہلاک چمک ہے۔ عام سراب میں نظر دھوکا کھاتی ہے اور دشت وفا کے سراب
میں دل دھوکا کھاتا ہے۔ اس طرح دشت وفا کا سراب زیادہ پرفریب ہے۔

(ج) اور اس جواب کو مضبوطی اس سے حاصل ہوتی ہے کہ انسانی تجربے
سے اس استعارے کی تطبیق اب بھی برقرار ہے۔ وہ تطبیق یوں ہے۔

(استعارہ)	(انسانی تجربہ)
۱۔ وہ سراب تو پورے دشت وفا سے مختلف نظر آتا ہے حقیقتاً بھی مختلف ہی نکلتا ہے۔	۱۔ اہل وفا کسی ہستی کو عام اہل دنیا سے مختلف سمجھنے لگتے ہیں اور وہ حقیقتاً بھی مختلف ہی نکلتی ہے
۲۔ لیکن مختلف اس معنی میں کہ پورے دشت کے برخلاف اس کا ہر ذرہ	۲۔ لیکن مختلف اس معنی میں کہ عام اہل دنیا کے برخلاف وہ

دشمن اہلِ وفا ہے۔ مزید آزار کا موجب ہے۔

(۱۳)

سوال کا جواب ہو گیا، استعارے کی سالمیت میں فرق نہیں آیا، شعر کا مفہوم بھی صادق نکل آیا۔ لیکن یہ سوال ایک بالکل ہی غیر متوقع مفہوم کی طرف ذہن کو منتقل کر دیتا ہے۔ یہ مفہوم شعر کے انھیں الفاظ میں پنہاں ہے اور اس مفہوم میں خود یہ سوال غائب ہو جاتا ہے۔ اس لیے کہ اس مفہوم میں دشتِ وفا کا سراب بھی عام سراب کی طرح محض فریبِ نظر ثابت ہوتا ہے اور حقیقتہً پورے دشت سے مختلف نہیں ہوتا۔

اس مفہوم تک پہنچنے کے لیے لفظ "موج" پر خصوصی توجہ کی ضرورت ہے۔ ابھی تک کی گفتگو میں ہم اس لفظ کو معرضِ بحث میں نہیں لائے ہیں اور "موجِ سراب" بمعنی "سراب" مراد لیتے رہے ہیں، لیکن اس سے یہ نہ سمجھنا چاہیے کہ "موج" کا لفظ حشو کے ذیل میں آتا ہے۔ حقیقت اس کے برعکس ہے اور اس لفظ کو اپنی جگہ سے ہلایا نہیں جا سکتا۔ ظاہر ہے کہ جوہرِ تیغ سے صرف سراب کے ذروں کی تشبیہ اتنی کامل نہیں ہے جتنی موجِ سراب کے ذروں کی تشبیہ کامل ہے اس لیے کہ موج کی شکل تلوار سے ملتی ہے ("لہریں ہیں یہ کہ چلتی ہیں تلواریں فوج میں": میر انیس)۔ تلوار سے مشابہ موجِ سراب میں چمکتے ہوئے ریت کے ذرے موج سے مشابہ تلواروں میں چمکتے ہوئے جوہر کی طرح ہیں۔ اس طرح غالب نے صرف "سراب" کے بجائے "موجِ سراب" کہہ کر مشبہ اور مشبہ بہ دونوں

کو ایک دوسرے سے قوت دی ہے۔ اب ذرا لفظ "موج" کو ذہن میں لا کر اس تشبیہ کی شان دیکھیے: موجِ سراب کا ہر ذرہ جوہرِ تیغ کی طرح آبدار تھا، یعنی خود موجِ سراب ایک تلوار کی تصویر تھی اور تلوار بھی ایسی جو سراپا جوہر ہو۔

اس کے ساتھ ایک بات اور ذہن میں رکھنا ضروری ہے۔ وہ یہ کہ راہِ وفا میں جان دے دینا شہادت یعنی وفا کی معراج ہے اور اہلِ وفا اس معراج کو حاصل کرنے کے متمنی رہتے ہیں۔

ابھی تک ہم نے اس شعر پر یہ فرض کر کے غور کیا ہے کہ دشتِ وفا کے سراب میں جو چمک نظر آتی ہے، وہ پانی کی سی چمک ہوتی ہے اور دیکھنے والا اسے پانی ہی سمجھتا ہے۔

یہ ہم تسلیم ہی کر چکے ہیں کہ سراب میں جو کچھ نظر آتا ہے حقیقت میں اس کا وجود نہیں ہوتا۔ شعر میں کہا یہ جا رہا ہے کہ دشتِ وفا کی موجِ سراب کا ہر ذرہ جوہرِ تیغ کی طرح آبدار تھا یعنی موجِ سراب ایک جوہردار تلوار کی طرح نظر آ رہی تھی۔

کیا اس سے یہ نتیجہ نہیں نکلتا کہ موجِ سراب کی چمک نہ تو پانی کی سی چمک تھی اور نہ دیکھنے والا اسے پانی سمجھ رہا تھا۔ کیا اس سے یہ نتیجہ نہیں نکلتا کہ دیکھنے والا اسے جوہردار تلوار سمجھ رہا تھا لیکن یہ تلوار نظر کا دھوکا تھی، حقیقت میں اس کا وجود نہیں تھا۔ اب شعر کا غیر متوقع مفہوم اچانک سامنے

آتا ہے:

اہلِ وفا راہِ وفا میں جان دینے کے متمنی رہتے ہیں۔ دشتِ وفا کی موجِ سراب کو دیکھ کر تلوار کا دھوکا اور یہ خیال ہوتا تھا کہ اس تک پہنچ کر شہادت کی فضیلت حاصل ہو جائے گی مگر قریب جانے پر یہ تلوار محض موجِ سراب ثابت ہوتی تھی، جوہرِ تیغ کی جگہ ریت کے ذرے ملتے تھے اور شوقِ شہادت تشنہ رہ جاتا تھا۔

آپ نے استعارے کی اس قلبِ ماہیت کو محسوس کیا؟ استعارے کا فن یہی ہے کہ وہ وسیع سے وسیع بلکہ ایک دوسرے سے مختلف انسانی تجربوں یا ایک انسانی تجربہ کے زیادہ سے زیادہ پہلوؤں پر حاوی ہو۔ غالب کا یہ استعارہ اس قلبِ ماہیت کے باوجود وفا کے انسانی تجربہ سے اب بھی مطابقت رکھتا ہے۔ اب یہ مطابقت یوں ہے:

(استعارہ)	(انسانی تجربہ)
دشتِ وفا میں مرنے کی امید بھی فریب ثابت ہوتی ہے اس لیے کہ جس جگہ پر موت میسر آسکنے کے امکانات دکھائی دیتے ہیں وہ جگہ سراب ثابت ہوتی ہے	راہِ وفا میں جان دینے کی امید بھی فریب ثابت ہوتی ہے۔ ایسے مواقع میسر نہیں آتے جہاں جان دے کر وفا کی معراج حاصل کی جائے گی اور اہلِ وفا کو ایسے مواقع کی تلاش میں اکثر دھوکا ہوتا ہے

ردیف کا لفظ "تھا" اس مفہوم کی مزید توثیق کرتا ہے۔ "تھا" کے لفظ میں "نہیں ہے" کا مفہوم موجود ہے یعنی دیکھنے میں موج سراب کا ہر ذرہ جوہر تیغ کی طرح آبدار تھا ۔۔۔۔ قریب جا کر معلوم ہوا کہ نہیں ہے۔

(۴)

لیکن اب بھی اس استعارے کی معنویت ختم نہیں ہوتی ہے۔

اوپر بیان ہونے والے مفہوم میں ہم نے دیکھا کہ دشت وفا کے سراب میں پانی نہیں نظر آتا، جوہر تیغ کی طرح چمکتے ہوئے ذروں کی ایک موج سی نظر آتی ہے جس پر پانی کا نہیں تلوار کا دھوکا ہوتا ہے۔ اب شعر کا تازہ مفہوم پیدا ہوا:

عام دشت کے سراب میں پانی نہ سہی، کم سے کم پانی کی شکل تو نظر آتی ہے۔ لیکن دشت وفا کے سراب میں پانی کی شکل بھی نظر نہیں آتی۔ وہاں جو موج نظر آتی ہے اس پر پانی کی موج کا دھوکا نہیں ہوتا، وہ ایک جوہر دار تلوار معلوم ہوتی ہے۔ دشت وفا کی سنگلاخی، بے فیضی اور بے آبی کی انتہا یہ ہے کہ وہاں سراب بھی پڑتے ہیں تو ایسے جو پانی کی جھوٹی امید تک نہیں دلاتے بلکہ آبدار تلوار کی شکل دکھا کر دشت کی ہولناکی میں اضافہ کرتے ہیں۔

یہ کہنے کی ضرورت شاید نہیں ہے کہ ریت کے ذروں میں چمک اسی وقت پیدا ہوتی ہے جب تیز دھوپ پھیلی ہوئی ہو۔ لیکن اب آپ نے شعر کے اس منظر نامے پر غور کیا؟

دشت وفا کا پیاسا ذرہ تیز دھوپ میں ادھر ادھر نظر دوڑاتا ہے

کہ شاید کہیں پانی کی جھلک نظر آجائے۔ لیکن پانی کی جھلک نہیں، سامنے ایک تیز تلوار کی چمک نظر آتی ہے۔ اور یہ چمک مجرّد نہیں ہے بلکہ لاتعداد چھوٹے چھوٹے چمکتے ہوئے نقطوں نے ایک موج سی بنا رکھی ہے۔ اس طرح یہاں آکر غالب کا یہ استعارہ ایک متحرک شعری پیکر بن جاتا ہے۔

(۵)

ردیف کے لفظ "تھا" کی ایک اور معنویت اور اس سے پیدا ہونے والے مفہوم کی طرف ہم نے ابھی تک توجہ نہیں کی۔ شعر کے تیسرے مفہوم میں ہم نے دیکھا کہ اس لفظ سے اس بات کی توثیق ہوتی ہے کہ موجِ سراب یکیجنے میں قاتل تھی، مگر حقیقت میں قاتل نہیں ہے۔ یہ مفہوم اس صورت میں نکلتا ہے جب لفظ "تھا" کو صرف "ہر ذرہ" سے متعلق رکھا جائے۔ لیکن یہی لفظ "تھا" پورے دشتِ وفا کے بیان کو صیغۂ ماضی میں کر دیتا ہے۔ اس بیانِ ماضی کے دو معنی نکلتے ہیں۔ ایک یہ کہ دشتِ وفا اب موجود نہیں ہے۔ ایک یہ کہ دشتِ وفا کا یہ بیان جس کی طرف سے ہے وہ خود اب دشتِ وفا میں موجود نہیں ہے۔ دشتِ وفا کے معدوم ہو جانے کا سوال نہیں، اس لیے کہ وہ سراب نہیں، ایک حقیقت ہے۔ معدوم دشتِ وفا کا رہ نورد ہی ہو سکتا ہے۔ دشتِ وفا کی موجِ سراب قاتل ہو یا نہ ہو، ہاں حسبِ منشا شہادت کی فضیلت حاصل ہوتی ہو یا نہ ہوتی ہو، لیکن دشتِ وفا کی پوری صورتِ حال ضرور فنا کر دینے والی ہے اور انسان اس کی سختیوں کی تاب نہیں لا سکتا۔ لفظ "تھا" اسی طرف اشارہ کرتا ہے کہ وفا کے رہ نورد

کو دشتِ وفا کی بے مہر فضا نے ختم کر دیا ہے اور اب دشتِ وفا سنسان پڑا ہے۔

لیکن دشتِ وفا میں موجود نہ ہونے کا لازمی مطلب فنا ہو جانا نہیں ہے۔ اس کا مطلب دشتِ وفا کو چھوڑ دینا بھی ہو سکتا ہے۔ شعر کے پچھلے اور آخری مفہوم میں ہم اس پر بھی غور کر رہے ہیں۔

(۶)

اس ساری گفتگو میں دشتِ وفا اور سراب لازم و ملزوم کی طرح چل رہے ہیں۔ لیکن شعر کا ایک مفہوم ایسا بھی ہے جس میں سراب کا دشتِ وفا سے کوئی تعلق نہیں رہ جاتا۔ اس مفہوم تک ہم کو ایک اعتراض پہنچاتا ہے جو اس شعر پر وارد کیا جا سکتا ہے۔ یہ اعتراض توالی اضافت کا ہے۔ —

"موجِ سرابِ دشتِ وفا" میں یکے بعد دیگرے تین اضافتیں آئی ہیں (موج سراب اور دشت پر) شعر میں لگاتار دو سے زیادہ اضافتوں کا استعمال فصاحت میں مخل سمجھا جاتا ہے۔ لیکن یہ مسئلہ اصول کا نہیں، ذوق اور اندازِ استعمال کا ہے۔ کہیں دو ہی اضافتیں شعر کو بوجھل کر دیتی ہیں اور کہیں چار اضافتیں مل کر بھی شعر کی روانی میں خلل پیدا نہیں کرتیں، اس لیے شاعروں نے اس شرط کی سختی سے پابندی نہیں کی اور متاخرین تک کے یہاں پے در پے چار چار اضافتیں ملتی ہیں[1]۔ "موجِ سرابِ دشتِ وفا" کی روانی ظاہر ہے،

---

[1] مثلاً: "جس طرح دلقِ گدائے تارکِ دنیا سے زشت" (صفی لکھنوی) (بقیہ اگلے صفحہ پر)

اس لیے کہا جا سکتا ہے کہ غالب کے اس مصرع میں توالی اضافت تو موجود ہے لیکن توالی اضافت کا عیب موجود نہیں ہے۔ بہر حال یہ بحث ہم کو شعر کے ایک تازہ مفہوم کی طرف متوجہ کر دیتی ہے۔ اس شعر کی ایک قرأت یہ بھی ہو سکتی ہے کہ لفظ "سراب" کو بغیر اضافت کے پڑھا جائے۔ اس قرأت میں یہ شعر خطابیہ ہو جاتا ہے لے موج سراب!

موجِ سراب! دشت وفا کا نہ پوچھ حال
ہر ذرہ مثلِ جوہر تیغ آبدار تھا

اب دشت وفا میں کوئی سراب نہیں ہے لیکن سراب نہ ہونے سے اس کی پُر فریبی کم نہیں ہوئی۔ دشت وفا اہلِ وفا کی امید کے خلاف نکلا اس لیے دشت وفا سراسر فریب ہے۔ اب پورے دشتِ وفا کا ہر ذرہ مثل جوہر تیغ آبدار ہے (راہِ وفا پر چلنا تلوار کی دھار پر چلنا ہے)۔ اے موج سراب! دشتِ وفا کا ذرہ ذرہ قاتل تھا۔ ردیف کے لفظ "تھا" کی معنویت برقرار بلکہ افزوں ہے۔ کہنے والا کبھی دشت وفا میں تھا، اب نہیں ہے۔ اب وہ کہاں ہے؟ وہ موج سراب کو دشتِ وفا کا حال سنا رہا ہے "موج سراب!" ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اس نے دشت وفا سے ہار کر موجِ سراب کے دامن میں پناہ لی ہے۔ اے موج سراب! تو قاتل نہیں، تو کم سے کم دیکھنے میں تو سکون بخش ہے تشنہ

(بقیہ ۱): "کیوں محو مدح خوبیِ تیغِ ادا نہ تھے" (فیض احمد فیضؔ)

کو سیراب نہ کرے، سیرابی کی امید تو دلاتی ہے۔ دشتِ وفا دشتِ بے سراب تھا۔ دشتِ وفا تمام کا تمام قاتل تھا۔ دشتِ وفا میں قدم رکھتے وقت حاصل کی امید تھی لیکن دشتِ وفا میں حاصل کچھ نہ تھا۔ اے موجِ سراب! تو فریب کی صرف ایک موج ہے، دشتِ وفا تمام کا تمام فریب نکلا۔

انسانی تجربے سے اس شعر کے استعارے کی پہلی تطبیق کے سلسلے میں یہ بات آچکی ہے کہ وفا اس وقت ثابت ہوتی ہے جب وہ نہ صرف بے وفائی بلکہ مزاحمت کے بھی سامنے برقرار رہے۔ لیکن اس آخری مفہوم میں یہ سوال پیدا ہو سکتا ہے کہ جب کہنے والے نے دشتِ وفا کو چھوڑ دیا تو اثباتِ وفا کہاں ہوا، اس لیے کہ وفا برقرار نہیں رہی اور کہنے والا اب موجِ سراب کی طرف متوجہ ہے۔ اس سوال کا سرسری جواب تو یہی ہو سکتا ہے کہ یہ استعارہ اثباتِ وفا کے بعد کی منزل سے شروع ہوتا ہے۔ اس صورت میں بھی استعارے میں کوئی نقص لازم نہیں آئے گا۔ لیکن اس جواب سے ہم غالب کے ساتھ ناانصافی کریں گے۔ اگر استعارہ انسانی تجربے کے کسی ایک ہی پہلو پر حاوی ہے تو بھی استعارہ مکمل ہے، اگر مختلف پہلوؤں پر حاوی ہے تو استعارہ غیر معمولی ہے، اور اگر کسی مکمل انسانی تجربے پر حاوی ہے تو استعارہ اعجاز ہے۔ غالب کا یہ استعارہ اعجاز ہے، وہ اس طرح:

اس آخری مفہوم میں یہ شعر صرف راہِ وفا کی سختیوں اور پر فریبیوں ہی کا استعارہ نہیں، ترکِ وفا کا بھی استعارہ ہے۔ بے وفائی اور مزاحمت

وہ عناصر ہیں جن سے وفا کا اثبات ہوتا ہے اور یہی عناصر ترکِ وفا کا جواز بھی فراہم کرتے ہیں۔ ترکِ وفا ناامیدی اور احتجاج ہے، ترکِ وفا بیوفائی نہیں ہے، ترکِ وفا بے وفائی کا ردعمل ہے۔ اثبات وفا خود ہی ترکِ وفا کا جواز بھی ہے۔ راہِ وفا کی سختیوں اور پرفریبیوں کے بیان میں خود اثباتِ وفا اور ترکِ وفا کا جواز موجود ہے۔ اس آخری مفہوم میں استعارہ آگے بڑھ کر ترکِ وفا کو بھی اپنے دامن میں سمیٹ لیتا ہے اور اب یہ شعر راہِ وفا کی سختی اور پرفریبی کا بھی استعارہ ہے، فریب شکستگی کا بھی استعارہ ہے، احتجاج کا بھی استعارہ ہے اور ترکِ وفا کا بھی استعارہ ہے۔

حیف اس چار گرہ کپڑے کی قسمت غالب
جس کی قسمت میں ہو عاشق کا گریباں ہونا

حسرتِ موہانی اس شعر کے بارے میں لکھتے ہیں :

"یہ شعر نہایت خوب ہے لیکن دونوں مصرعوں میں "قسمت" کی تکرار نے کسی قدر بے لطفی پیدا کر دی ہے۔"

بیخود موہانی اس اعتراض کا جواب دیتے ہیں :

" یہ لفظ بدلا نہیں جا سکتا۔ جب ایسا ہے تو بے لطفی کا رونا کیا۔ تکرارِ لفظ ہر محل پر بے لطفی کا باعث نہیں ہوتی۔"

اور بیخود نے اس شعر کا مطلب یہ بیان کیا ہے :

"اس چار گرہ کپڑے کی قسمت پر افسوس آتا ہے جسے عاشق کا گریبان بننا پڑے۔ وصال میں بے تابی شوقِ عاشق و شوخی معشوق، اور فراق میں شدیدگی عاشق اس کے پرزے اڑا دیگی"

اور یہ مفہوم دراصل نظم طباطبائی کی اس شرح کی باز نوشت ہے:

"یعنی اگر ہجر ہے تو وہ [عاشق] آپ چاک کرے گا اور اگر وصل ہے تو شوخیِ معشوق کے ہاتھوں پرزے اڑجائیں گے"

دوسرے شارحین بھی اسی مفہوم کی تکرار کرتے ہیں کہ ہجر کے علاوہ وصل میں بھی عاشق کے گریبان کو (معشوق یا خود عاشق کے ہاتھوں) چاک ہونا پڑے گا۔ ہجر میں تو عاشق کی گریباں دریدگی سمجھ میں آتی ہے لیکن وصل میں، اور وہ بھی معشوق کے ہاتھوں، عاشق کے گریبان کی دھجیاں اڑنا بڑی عجیب بات ہے۔ شارحین نے اس پر غور نہیں کیا کہ اس طرح معشوق شوخی سے کہیں آگے بڑھ کر جلنسی دیدہ دلیری کی سرحد میں داخل ہو جاتا ہے۔ غالباً لفظ "قسمت" کی تکرار کے جواز کی فکر نے شارحین کو اس پر مائل کیا ہے کہ وہ ہجر کے علاوہ وصل میں بھی عاشق کے گریبان کو تار تار ہوتے دکھائیں۔

حقیقۃً شعر کی اس تاویل اور وصل کے ذکر کو بیچ میں لانے کی ضرورت ہی نہیں ہے۔ جب شاعر نے "عاشق کا گریباں" کہہ دیا تو چاک ہونے کا تصور از خود اس کے ساتھ وابستہ ہو گیا۔ اس میں شک نہیں کہ اس شعر

میں لفظ "قسمت" کی تکرار بہت نمایاں طور پر غیر ضروری معلوم ہوتی ہے لیکن اسی کے ساتھ اس میں بھی شک نہیں کہ کسی نہ کسی وجہ سے لفظ "قسمت" کا استعمال اس شعر کے دونوں مصرعوں میں ضروری ہے، ورنہ غالب کا کیا ذکر، دوسرے تیسرے درجہ کا شاعر بھی کسی ایک مصرع میں سے یہ لفظ بہ آسانی نکال سکتا تھا۔ آئیے دیکھیں کہ غالب نے کس مصلحت سے اس لفظ کو دو بار استعمال کیا ہے۔

پہلے یہ دیکھا جائے کہ شعر کے مفہوم کو نثر میں کیونکر ادا کیا جا سکتا ہے۔ نثر میں یہ مفہوم دو طرح سے ادا ہوتا ہے۔

(الف) اے غالب! حیف اس چار گرہ کپڑے کی قسمت جسے عاشق کا گریبان ہونا پڑے۔

(ب) اے غالب! حیف چار گرہ کپڑا جس کی قسمت میں عاشق کا گریبان ہونا لکھا ہو۔

آپ نے دیکھا کہ دونوں نثری صورتوں میں لفظ "قسمت" کا صرف ایک ہی بار استعمال کافی ثابت ہو رہا ہے۔ لیکن اس سے یہ نتیجہ نکالنے میں جلدی نہ کیجیے کہ شعر میں کوئی ایک "قسمت" کا لفظ حشو ہے۔ دونوں نثری صورتوں پر غور کیجیے۔ پہلی صورت میں یہ لفظ وہاں پر ہے جہاں پر شعر کے پہلے مصرع میں ہے۔ دوسری صورت میں یہ لفظ وہاں پر ہے جہاں پر شعر کے دوسرے مصرع میں ہے اور مفہوم کے اعتبار سے دونوں صورتیں دوسرے سے مختلف ہیں، یہیں سے اس لفظ کے حشو ہونے میں شک پڑنا شروع

ہو گیا۔ حشو وہ لفظ ہوتا ہے جس کے بارے میں یقین کے ساتھ کہا جاسکے کہ یہاں پر یہ لفظ بلا ضرورت ہے۔ لفظ "قسمت" میں یہ یقین حاصل نہیں ہوتا۔ لیکن یہ بات قائل کر سکتی ہے، مطمئن نہیں کرتی۔ اس لیے کہ اب بھی اس لفظ کی تکرار غیر ضروری معلوم ہوتی ہے اگرچہ یہ نہیں بتایا جاسکتا کہ یہ لفظ کس مصرعے میں غیر ضروری ہے۔

اب آئیے یہ بھی دیکھ لیں کہ کیا دونوں جگہ "قسمت" کے لفظ کا مفہوم بالکل یکساں ہے؟ اگر ایسا ہے تو یہ لفظ یقیناً حشو ہے اور اس کی تکرار قطعاً غیر ضروری اور عیب ہے۔ لیکن اگر ایسا نہیں ہے تو حشو و تکرار کا الزام تو کیا شاعر اس شدید تکرار پر خصوصی داد کا مستحق ٹھہرے گا۔

دونوں مصرعوں اور ان کی متبادل نثری صورتوں کو ایک بار پھر پڑھیے:

(الف) حیف اس چار گرہ کپڑے کی قسمت غالب

(اے غالب! حیف اس چار گرہ کپڑے کی قسمت)

(ب) جس کی قسمت میں ہو عاشق کا گریباں ہونا

(جس کی قسمت میں عاشق کا گریباں ہونا لکھا ہو)

اب دونوں جگہ لفظ "قسمت" پر غور کیجیے۔

(الف) دوسرے مصرعے میں اس کپڑے کی قسمت کا تعین کر دیا گیا ہے وہ یہ کہ اس کی قسمت میں عاشق کا گریباں ہونا لکھا ہے۔

(ب) پہلے مصرعے میں قسمت کا تعین نہیں ہے۔ نیز "حیف" کے لفظ

کی وجہ سے اندازہ ہوتا ہے کہ آئندہ اس کی قسمت اچھی نہیں ہے۔

یعنی دوسرے مصرعے میں اس کپڑے کی قسمت (عاشق کا گریباں ہونا) صراحتہً معلوم ہے، اس لیے کہ قسمت کا یہ لکھا سامنے آچکا ہے اور وہ کپڑا عاشق کا گریباں بن چکا ہے۔

پہلے مصرع میں اس کپڑے کی قسمت یقین کے ساتھ نہیں معلوم اس لیے کہ اس مصرع میں "قسمت" کا تعلق مستقبل سے ہے جو تاریکی میں رہتا ہے۔

کیا خود قسمت کی صورتِ حال بعینہٖ یہی نہیں ہے؟ یقیناً مفہوم کے اعتبار سے قسمت دو طرح کی ہوتی ہے۔ ایک وہ قسمت جو سامنے آ چکی ہو، جس کا تعلق ماضی (اور ایک حد تک حال) سے ہوتا ہے اور اسی لیے اس قسمت کا حال چھپا نہیں ہوتا۔ ایک وہ قسمت جو ابھی سامنے نہیں آئی ہے جس کا تعلق مستقبل سے ہوتا ہے اس لیے اس کے بارے میں یقین کے ساتھ کچھ نہیں کہا جا سکتا، صرف اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ مثلاً کسی نابینا پیدا ہونے والے بچے کے بارے میں یہ تو بالیقین کہا جا سکتا ہے کہ اس بچے کی قسمت میں نابینا پیدا ہونا لکھا تھا لیکن اب اس نابینا بچے کی قسمت میں اور کیا لکھا ہے، اس کے بارے میں صرف قیاس آرائی ہی کی جا سکتی ہے۔

(۱)

غالب کے اس شعر میں لفظ "قسمت" کی تکرار کا راز یہی ہے۔ ایک قسمت ماضی سے متعلق ہے، ایک مستقبل سے۔ یہ تو معلوم ہے کہ اس چارہ گرہ

کپڑے کی قسمت میں عاشق کا گریبان ہونا تھا لیکن اب اس عاشق کے گریبان کی قسمت میں کیا ہے۔ اس کے بارے میں صرف قیاس کیا جا سکتا ہے (مثلاً جنون کی ہر لہر کے ساتھ عاشق کے ہاتھوں چاک ہونا، چارہ سازوں کے ہاتھوں رفو ہونا، پھر چاک ہونا، پھر رفو ہونا....) اور ہر قیاس کا نچوڑ یہی ہوگا کہ عاشق کا گریبان بننے کی وجہ سے اس کپڑے پر کیا کیا گزر سکتی ہے۔

(۲)

لیکن اس بالکل سیدھے سے شعر میں بھی صرف "قسمت" کا پھیر نہیں ہے اس میں بھی ایک سے زیادہ مفہوم نکلتے ہیں۔ شعر کا دوسرا مفہوم دیکھیے۔

اوپر بیان ہونے والے مفہوم میں ہم نے دیکھا کہ پہلے مصرعے میں "قسمت" کے لفظ سے مستقبل مراد ہے اور دوسرے مصرعے میں ماضی کا اور کسی حد تک حال، ذکر ماضی (و حال) یہ ہے کہ اس چارگرہ کپڑے کی قسمت میں عاشق کا گریبان ہونا تھا، مستقبل کا حال نہیں معلوم کہ اب عاشق کا گریبان بننے کے بعد اس کی قسمت کیا ہے۔ مگر شعر کا دوسرا مفہوم نہ صرف یہ کہ اس مفہوم کو ایک لحاظ سے برعکس کر دیتا ہے بلکہ بڑے عجیب انداز میں مستقبل کا حال بھی بتا دیتا ہے، اور عجیب تر یہ کہ مستقبل کا حال بتاتا بھی ہے اور نہیں بھی بتاتا ہے۔ اور یہ نہ سمجھیے کہ اس دوسرے مفہوم تک پہنچنے کے لیے ہمیں کوئی پر پیچ راستہ اختیار کرنا پڑے گا۔ حقیقت میں یہ راستہ پہلے مفہوم تک پہنچنے کے راستے سے زیادہ آسان ہے۔ اور وہ راستہ یہ ہے:

پہلا مفہوم مختصراً ایک بار پھر دہرا لیا جائے۔

(الف) دوسرے مصرع میں "قسمت" سے مراد ماضی کا حال ہے۔

(ب) پہلے مصرع میں "قسمت" سے مراد مستقبل کے واقعات ہیں۔

لیکن آپ خود ہی دیکھ رہے ہیں کہ

(۱) دوسرے مصرع میں "عاشق کا گریبان" کہا گیا ہے۔

(ب) پہلے مصرع میں، جس کا تعلق مستقبل سے ہے، "چار گرہ کپڑے" کا ذکر ہے۔ نتیجہ بھی آپ خود ہی نکال سکتے ہیں۔

(الف) یہ معلوم ہی ہے کہ اس کپڑے کی قسمت میں عاشق کا گریبان ہونا تھا

(ب) یہ بھی معلوم ہے کہ مستقبل میں عاشق کا گریبان گریبان نہ رہے گا، چار گرہ کپڑا رہ جائے گا (عاشق اپنے گریبان کو سلامت نہ رہنے دے گا)

(ج) مگر یہ نہیں معلوم کہ اس کے بعد اس چار گرہ کپڑے پر اور کیا کیا گزرے گی۔

(۳)

ظاہر ہے کہ "چار گرہ" کوئی مقررہ ناپ نہیں ہے بلکہ اس سے مراد کپڑے کا ایک معمولی سا ٹکڑا ہے۔ شعر کے پہلے اور دوسرے مفاہیم کی مدد سے تیسرے مفہوم کی طرف ذہن جاتا ہے۔

کپڑے کا ایک معمولی سا ٹکڑا عدم سے وجود میں آتا ہے، قطع و برید اور خیاطی کے مراحل سے گزرتا ہوا تکمیل اور اپنی شناخت (گریباں ہونا)

کی منزل تک پہنچتا ہے اور دوبارہ انھیں مراحل سے گزرتا ہوا وہ پھر اپنی شناخت کھو دیتا ہے اور کپڑے کا ایک معمولی سا ٹکڑا رہ جاتا ہے۔ کیا وہ عدم کی طرف واپس جا رہا ہے؟ یہ حقیقتہً چارگرہ کپڑا ہے یا کوئی علامت جو عدم، وجود، کمال، زوال، عدم کی منزلوں کا سراغ دیتی ہے؟

کیا اس کی تکمیل اور شناخت ہی اس کے انجام کا آئینہ بھی ہے؟

(۴)

اور ان سب مفاہیم کی طرف رہنمائی اسی سے ہوتی ہے کہ اس شعر میں لفظ "قسمت" دوبار آیا ہے۔ کیا اب بھی آپ غالب کو اس تندیِ فکر کی داد نہ دیں گے؟ لیکن اس داد دینے میں خود اس کو فراموش نہ کریں جس کے گریبان کی قسمت کا یہ حال ہے کیونکہ شعر چارگرہ کپڑے کے "پردے میں خود اس کی قسمت پہ بھی غور کرنے کی دعوت دے رہا ہے۔

مانعِ وحشت خرامی ہائے لیلیٰ کون ہے
خانۂ مجنونِ صحرا گرد بے دروازہ تھا

(۱) مصنف نے "صحرا گرد" مجنوں کی صفت ڈال کر اس کے گھر کا پتا دیا ہے۔ یعنی مجنوں کا گھر تو صحرا ہے' اور صحرا وہ گھر ہے جس میں دروازہ نہیں ہے پھر لیلیٰ کیوں وحشی ہو کر اس کے پاس نہیں

چلی آتی۔ کون اسے مانع ہے ؟"

(نظم طباطبائی)

(۱۲) " مجنونِ صحرا گرد کے گھر (یعنی صحرا) میں دروازہ کبھی نہ تھا جو بند ہوتا اور لیلی اندر نہ جا سکتی۔ کچھ معلوم نہیں کیا سبب مانع ہے کہ وہ کبھی بہ تقاضائے وحشت وہاں تک نہیں پہنچ جاتی۔"

(حسرت موہانی)

(۱۳) " (حل ۱) اس شعر میں صنعت سوال و جواب ہے۔ پہلے مصرع میں سوال ہے کہ آخر لیلی کی وحشت خرامی کا کون مانع ہے، یعنی لیلی وحشت میں مجنوں کی طرف دشتِ نجد میں آ کیوں نہیں نکلتی؟ پھر خود ہی جواب دیتا ہے کہ ہاں میں سمجھا۔ حضرت مجنوں تھے وحشی وہ ایک جگہ رہتے ہی کب تھے۔ ابھی چھلاوے کی طرح یہاں ہیں ابھی بگولے کی طرح وہاں۔ وہ غریب آتی تو کہاں آتی اور ڈھونڈھتی تو کہاں ڈھونڈھتی۔"

" (حل ۲) لیلی نے مجنوں سے خود ہی نہ ملنا چاہا ورنہ مجنوں کا گھر تھا جنگل جہاں نہ در تھا نہ پہرا۔ لیلی جب چاہتی ادھر آ نکلتی یعنی لیلی کے گھر والے مجنوں سے نفرت رکھتے تھے، اس کا در لیلی پہ بند آنا مقامِ حیرت نہیں، مگر لیلی صحرائے نجد میں کیوں نہ آئی ؟"

(بیخود موہانی)

ان تشریحوں میں تین مفروضے مشترک نظر آرہے ہیں:

۱۔ "خانۂ مجنوں" سے صحرا مراد ہے۔ نظم طباطبائی نے اس کی توجیہ اس طرح کر دی ہے کہ شاعر نے مجنوں کی صفت "صحرا گرد" قرار دے کر یہ ظاہر کر دیا کہ مجنوں کا گھر صحرا تھا۔

۲۔ دوسرا مفروضہ اسی پہلے مفروضے کا نتیجہ ہے اور اس طرح قائم ہوتا ہے: شاعر بتاتا ہے کہ مجنوں کا گھر بے دروازہ تھا، پہلا مفروضہ یہ ہے کہ مجنوں کا گھر صحرا تھا لہٰذا نتیجہ یہ نکلا کہ شاعر صحرا کو بے دروازہ کہہ رہا ہے۔

۳۔ صحرا کو بے دروازہ کہا گیا ہے، اور صحرا کی صفت یہ ہے کہ اس کا راستہ کھلا ہوتا ہے۔ اس سے تیسرا مفروضہ خود بخود قائم ہو گیا۔ وہ یہ کہ "بے دروازہ" کا مطلب ہے ایسی جگہ جہاں آنے جانے میں کوئی رکاوٹ نہ ہو۔

ان تین مفروضوں کی مدد سے شعر کا مطلب نکالنے میں کوئی دقت نہیں ہوتی۔ لیکن دقت یہ ہے کہ یہ تینوں مفروضے غلط بلکہ حقیقت کے برعکس ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ:

۱۔ "خانہ" اور "صحرا" ایک دوسرے کی ضد ہیں۔ ذکر مجنونِ صحرا گرد ہی کا سہی، لیکن اس کا بھی گھر الگ ہے اور صحرا الگ ہے۔ مجنوں وحشتِ عشق میں گھر چھوڑ کر صحرا میں آوارہ ہوا۔ اس نے جس کو ترک کیا وہ "خانۂ مجنوں" تھا اور جہاں کا قیام اختیار کیا وہ صحرا ہے۔

۲۔ شعر میں "خانۂ مجنوں" کو "بے دروازہ" کہا گیا ہے، صحرا کو نہیں۔

۳۔ شعر اگر بے در دروازہ کھلنے کے نتیجے میں خود "بے در دروازہ" کے معنی بھی
مراد لیے جا سکتے ہیں۔ حقیقتاً "بے در" اور "بے در دروازہ" کھلی ہوئی جگہ کو نہیں
کہا جا سکتا بلکہ اس جگہ کو کہتے ہیں جس میں داخل ہونے اور اس سے باہر نکلنے کی
کوئی راہ نہ ہو۔ خود غالب کے یہاں

"واسطے جس شہ کے غالب گنبد بے در کھلا"

یہاں "بے در" کا یہی مفہوم ہے۔

اب شعر کے مفہوم تک پہنچنے کی راہیں کھلتی ہیں:

(الف) "خانۂ مجنوں" خود مجنوں کے لیے "بے در دروازہ" تھا۔ اس لیے
کہ مجنوں کو گھر کے اندر بند کر کے رکھا جاتا تھا۔ مجنوں کو گھر سے باہر نکلنے کی راہ نہ ملتی۔

(ب) "خانۂ مجنوں" لیلیٰ کے لیے بھی "بے در دروازہ" تھا۔ اس لیے کہ مجنوں کو گھر میں بند
کر کے رکھا گیا تھا اور لیلیٰ اس تک پہنچ نہیں سکتی تھی۔

خانۂ بے در دروازہ کے ان دونوں مفاہیم کو ذہن میں رکھ کر پہلا مصرع
پڑھیے۔ اس مصرع میں بھی دو مفہوم موجود ہیں اور یہ دونوں مفہوم پہلے مصرع
کے دونوں مفاہیم میں پیوستہ ہو جاتے ہیں۔

(۱)

ایک مفہوم کے لیے لفظ "لیلیٰ" اور دوسرے مصرعے کے لفظ "مجنوں" پہ زور دیجیے۔

۱۔ عبدالباری آسی نے "بے در دروازہ" کا صحیح مفہوم مراد لیا ہے لیکن انھوں نے اس شعر کے متعدد
پہلوؤں کو نظر انداز کر دیا ہے۔

مانع وحشت خرامی ہائے لیلیٰ کون ہے
خانۂ مجنونِ صحرا گرد بے دروازہ تھا

یعنی مجنوں پر تو گھر سے نکلنے کی بندش تھی۔ اس کا گھر بے دروازہ تھا جس سے باہر نکلنے کی راہ مسدود تھی لیکن لیلیٰ کا گھر تو بے دروازہ نہیں تھا۔ وہ تو اپنے گھر سے باہر نکل سکتی تھی۔ اس کو کون مانع ہے؟

(۲)

دوسرے مفہوم کے لیے یہ بات ذہن میں رکھنا ضروری ہے کہ "صحرا گرد" اس کی طرف اشارہ ہے کہ اب مجنوں صحرا میں ہے اور "وحشت خرامی" کا مطلب ہے وحشتِ عشق میں نکل پڑنا (اور ظاہر ہے کہ اس صورت میں انسان سیدھا صحرا کا رخ کرتا ہے)۔ اب شعر میں "وحشت خرامی" اور "خانہ" پر زور دیجیے۔

مانع وحشت خرامی ہائے لیلیٰ کون ہے
خانۂ مجنونِ صحرا گرد بے دروازہ تھا

یعنی لیلیٰ کے لیے مجنوں کا گھر بے دروازہ تھا جہاں وہ اس تک نہیں پہنچ سکتی تھی لیکن صحرا تو بے دروازہ نہیں لیلیٰ کی وحشت خرامی اس کو صحرا میں مجنوں تک پہنچا سکتی ہے۔ اب اس کی وحشت خرامی میں کون سی رکاوٹ ہے؟

(۳)

لیکن ابھی شعر کے اور بھی مفہوم ہیں۔
لفظ "صحرا گرد" کی بنا پر پہلا ہی مصرع اپنے اندر ایک مکمل شعر کا مفہوم

رکھتا ہے۔ مجنوں، جو صحرا میں گھوم رہا ہے، اس کا گھر تو بے دروازہ تھا۔ پھر وہ ایسے گھر سے نکل کر صحرا میں کیونکر پہنچ گیا؟ اس کے جنونِ عشق کا کیا عالم ہوگا کہ خانۂ بے دروازہ بھی اس کو نہ روک سکا۔

دوسرے مصرع سے مل کر یہ مفہوم آگے بڑھتا ہے کہ مجنون کی وحشت خرامی کو خانۂ بے دروازہ تک نہ روک سکا۔ لیلیٰ کے لیے تو ایسی کوئی بندش بھی نہیں پھر اس کی وحشت خرامی کو کون چیز روک رہی ہے۔

یہ مفہوم بادی النظر میں پہلے مفہوم سے ملتا ہوا ہے لیکن اس لحاظ سے مختلف ہے کہ پہلے مفہوم میں مجنوں کے صحرا گرد ہو جانے پر اتنا زور نہیں ہے جتنا اس پر کہ اس کا گھر بے دروازہ تھا جس سے باہر نکلنے کی راہ مسدود تھی۔ پیش نظر مفہوم میں زور اس پر ہے کہ اس کے باوجود مجنوں گھر سے نکل کر صحرا میں گھوم رہا ہے۔ اب یہ شعر پڑھنے میں "صحرا گرد" پر زور ہوگا:

مانعِ وحشت خرامی ہائے لیلیٰ کون ہے

خانۂ مجنونِ صحرا گرد بے دروازہ تھا

(۴)

ان تین مفاہیم کے پیش نظر کہا جا سکتا ہے کہ غالب کے اس شعر میں اب کوئی الجھاؤ باقی نہیں رہا۔ لیکن آپ دیکھ رہے ہیں کہ ان تینوں مفاہیم کے باوجود پہلے مصرع کا سوال بدستور موجود ہے۔ ایسے استفہامی اشعار میں جب تک سوال کی معنویت یا اس کے جواب یا جواب کی معنویت کا سراغ

نہ ملے اس وقت تک شعر کے مفہوم کو نامکمل سمجھنا چاہیے۔

شعر کے جو تین مفہوم پیش کیے گئے ان میں سے ہر مفہوم اسی پہلے مصرع والے سوال پر ختم ہوتا ہے کہ

مانع وحشت خرامی ہائے لیلیٰ کون ہے؟

بلکہ ہر مفہوم کے ساتھ یہ سوال جواب کا زیادہ سے زیادہ تقاضا کرتا جاتا ہے۔ لہٰذا اس سوال پر غور کرنا ضروری ہے۔

اس مصرع میں دو قسم کا استفہام پنہاں ہے اور دونوں کے ساتھ شعر کا ایک ایک مفہوم وابستہ ہے۔

ان میں سے ایک استفہام محض ہے۔ شعر کے دوسرے مصرع میں ہم دیکھتے ہیں کہ لیلیٰ کی وحشت خرامی کے لیے سب حالات بالکل موافق ہیں اور اب اس میں کوئی مانع نہیں ہے۔ لیکن شعر میں سوال کیا جا رہا ہے کہ مانع کون ہے؟ اس سے نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ لیلیٰ سے وحشت خرامی عمل میں نہیں آرہی ہے۔ اب ماننا پڑتا ہے کہ وحشت خرامی کا کوئی مانع ضرور ہے۔

شعر کا استفہام اسی مانع کی تلاش میں ہے۔ اس مانع کا سراغ اور سوال کا جواب ہم کو اس طرح حاصل ہوتا ہے:

(الف) صحرا کا رخ وحشت کے عالم میں کیا جاتا ہے۔

(ب) مجنوں کا صحرا گرد ہو جانا بھی وحشت خرامی ہی ہے۔

(ج) اس وحشت خرامی کا محرک جنونِ عشق ہے۔

(د) لیلیٰ سے وحشت خرامی عمل میں نہیں آرہی ہے۔

(ہ) یہ اس بات کا ثبوت ہے کہ لیلیٰ کے یہاں وحشت خرامی کا محرک جنونِ عشق موجود نہیں ہے۔

(و) مانع وحشت خرامی ہائے لیلیٰ کون ہے ؟

(ز) جنونِ عشق کا موجود نہ ہونا

(۵)

لیکن یہی سوال استفہام انکاری بن کر شعر کا مفہوم بدل دیتا ہے۔ اب اس سوال کا جواب خود سوال ہی میں پنہاں ہے۔ اور وہ جواب یہ ہے کہ لیلیٰ کی وحشت خرامی میں کوئی مانع نہیں، جب مجنوں اپنے خانہ سے در وا زہ سے نکل کر صحرا میں پہنچ سکتا ہے تو بھلا لیلیٰ کو روکنے والا کون ہے۔ وہ بھی صحرا میں آجائے گی۔

(۶)

آپ نے دیکھا کہ پہلے استفہام کی صورت میں اس سوال سے علم اس کا حاصل ہوتا ہے کہ وحشت خرامِ عمل میں نہیں آرہی ہے' اور یقین اس کا حاصل ہوتا ہے کہ لیلیٰ کے یہاں مجنوں کا سا جنونِ عشق نہیں ہے۔

استفہام انکاری کی صورت میں علم اس کا حاصل ہوتا ہے کہ مانع کوئی نہیں، اور یقین اس کا حاصل ہوتا ہے کہ لیلیٰ بھی صحرا کا رخ کرے گی۔

یہ مفہوم اس حقیقت کا اثبات کرتا ہے کہ لیلیٰ کبھی صحرا میں آئی تھی جس کی بنیاد پر غالب ہی کا یہ شعر ہے۔

قیامت ہے کہ سن لیلیٰ کا دشت قیس میں آنا
تعجب سے وہ بولا یوں بھی ہوتا ہے زمانے میں

نہ ہو حسنِ تماشا دوست رسوا بے وفائی کا
بہ مہر صد نظر ثابت ہے دعویٰ پارسائی کا

شرحیں اس شعر کے تین مفہوم ظاہر کرتی ہیں۔

۱۔ ایک مفہوم کے مطابق یہ شعر معشوق حقیقی (یعنی خدا) کے بارے میں ہے

۲۔ دوسرے مفہوم کے مطابق یہ شعر طنزیہ ہے، اور اس کا اصل مطلب یہ ہے کہ محبوب بے وفا ہے اس لیے کہ سیکڑوں لوگ اس کو دیکھتے ہیں۔

۳۔ تیسرے مفہوم کا خلاصہ یہ ہے کہ جو محبوب حسن تماشا دوست یعنی دوسروں کو اپنے جلوے دکھانے کا شوقین ہو اس پر پڑنے والی نظریں خود اس کی پارسائی کی تصدیق کرتی ہیں اس لیے اس کو بے وفا نہیں کہا جا سکتا

ان میں سے پہلے مفہوم کو خارج از بحث کر دیجیے کیونکہ یہ شعر خدا کے

بارے میں نہیں ہو سکتا۔ خدا کے معاملے میں بے وفائی اور پارسائی کو معرض بحث میں لانا گستاخی ہی نہیں مضحکہ خیز بھی ہے۔ وفا اور پارسائی وہ صفات ہیں، جو اس عالم آب و گل کے گرفتاروں سے مخصوص ہیں، خدا ان سے بالاتر ہے۔ اسی لیے اس شعر کو معشوقِ حقیقی کے بارے میں فرض کر کے اس کی جو شرحیں کی گئی ہیں ان میں بہت دور از کار تاویلوں سے کام لیا گیا ہے جن کا شعر کے الفاظ سے تعلق برائے نام ہے۔

دوسرا مفہوم بھی قابل قبول نہیں ہے۔ شعر کا دوسرا مصرع ایک واقعی امر کا اظہار کر رہا ہے کہ اس تماشا دوست حسین کو جس نے بھی دیکھا ہے وہ اس کی پارسائی کا گواہ ہے۔ اس پر سیکڑوں نظروں کا پڑنا اس کی بے وفائی کی دلیل نہیں ہے۔ پہلے مصرع میں بھی اس حسین کی صفت تماشا دوستی بتائی گئی ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ صفت وفا کے منافی نہیں ہے۔ جب دونوں مصرع اس حقیقت کا اثبات کر رہے ہیں کہ وہ بے وفا نہیں ہے بلکہ پارسا ہے تو اس طنز کی گنجائش ہی کہاں رہی کہ وہ بے وفا ہے یا پارسا نہیں ہے۔

تیسرا مفہوم جو اجمالی طور پر اوپر بیان کیا گیا، نجم دموہانی کے یہاں حسب ذیل تفصیل کے ساتھ ملتا ہے۔

> "جس حسن (معشوق) کو صرف اپنی دلربائیاں دکھانے کا شوق ہو اسے نہ تو کوئی بے وفا کہہ کر بدنام کر سکتا ہے، نہ اس کی پارسائی پر حرف آ سکتا ہے، کیونکہ اس پر پڑنے والی نظریں پارسائی

اور وفاداری کے دعوی کے لیے مہر دل کا کام کرتی ہیں۔ مقصود یہ ہے کہ جس معشوق کو صرف جلوہ دکھانے کا شوق ہو اس کو کوئی بے وفا نہیں کہہ سکتا اس لیے کہ جب مشتاقِ دید کی آرزو پوری کر دی گئی تو پھر اسے بے وفا کہنا کیا معنی۔ مختصر یہ کہ ہر تماشائی جانتا ہے کہ معشوق نے ادھر جھلکی دکھائی ادھر غائب ہو گیا۔ ایسی حالت میں وہ خود نما بھی ہے، پارسا بھی"۔

اس میں شک نہیں کہ یہ شرح بہت اچھی ہے۔ لیکن اس شرح کی روشنی میں شعر کا سارا زور یہ ثابت کرنے میں صرف ہو جاتا ہے کہ محبوب پارسائی اور وفاداری کا دعوی کرتا ہے جو صحیح ہے، لہٰذا محبوب رسوا نہیں ہو سکتا۔ شرح سے یہ بات تو پورے زور کے ساتھ ثابت ہوتی ہے لیکن خود شعر بے زور ثابت ہوتا ہے۔

زرا شعر کا دوسرا مصرع دیکھیے:

بہ مہر صد نظر ثابت ہے دعویٰ پارسائی کا!

کیا آپ کا دل اس بات کو ماننے پر تیار ہے کہ یہ مصرع صرف اتنا بتا کر چپ ہو جاتا ہے کہ سب کی نظروں میں محبوب کا دعوائے پارسائی صحیح ہے؟ کیا اس مصرع پر چند ہی لمحوں کے لیے ٹھہرنے سے یہ اندازہ نہیں ہو جاتا کہ اس میں ایک عجیب سی معنوی کشمکش موجود ہے؟

اور شعر کا صحیح مفہوم اسی معنوی کشمکش میں چھپا ہوا ہے۔

شعر کے اس تیسرے مفہوم کا ذکر اوپر آ چکا ہے کہ حسن تماشا دوست
پارساؤں کے لیے وفا نہیں ہے، اور اسی لیے رسوا نہیں ہو سکتا۔
ہمارے نزدیک شعر کا صحیح مفہوم اجمالاً یہ ہے کہ حسنِ تماشا دوست
پارساؤں کے لیے وفا نہیں ہے، مگر رسوا ہو سکتا ہے۔
لیکن اس مفہوم تک پہنچنے کا راستہ تھوڑا پیچیدہ اور بہت دلچسپ
ہے۔ اس راستے پر آگے بڑھنے سے پہلے مناسب یہ ہے کہ اس شعر کی لفظیات
پر غور کر لیا جائے۔

۱۔ "نہ ہو": تین طور پر بہت سے معنی دے سکتا ہے:

(الف) مضارع کے طور پر، جس میں "نہیں ہوتا"
"نہیں ہو سکتا" اور "نہیں ہوگا" کے مفہوم شامل ہیں۔

(ب) اندیشے کے طور پر، "کہیں ایسا نہ ہو کہ رسوا ہو جائے"
اور اس اندیشے میں امکان کا بھی مفہوم ہے یعنی "رسوا ہو سکتا ہے"۔
اور اسی اندیشے میں تمنا بھی مضمر ہے یعنی "کاش رسوا نہ ہو"۔ اور
یہاں تینوں جگہ رسوائی کی نفی میں رسوائی کا اثبات بھی پنہاں ہے۔

(ج) نہی کے طور پر، "اے حسن تماشا دوست! رسوا مت
ہو"۔ اور اسی نہی میں حال اور مستقبل دونوں کا بیان بھی تیقن کے

ساتھ مضمر ہے، یعنی" تو رسوا ہو رہا ہے" اور" تو رسوا ہو جائے گا"۔

۲۔"حسن": صفت سے موصوف مراد لیا گیا ہے، یعنی "حسین" اور اسی میں" محبوب" کا مفہوم موجود ہے۔

۳۔" تماشا دوست": "تماشا" سے دیکھنا مراد ہوتا ہے۔ لیکن خود دیکھنا کئی طرح کا ہوتا ہے۔ مثلاً" نظارہ" اور" دید" وغیرہ میں دیکھنے کے ساتھ کوئی نہ کوئی ذہنی یا جذباتی محرک یا وابستگی یا ردعمل بھی چاہیے۔ "تماشا" محض دیکھنا ہوتا ہے جس کو" دیدن برائے دیدن" سے تعبیر کیا جا سکتا ہے"حسن تماشا دوست" سے وہ حسین مراد ہے جو دوسروں کو دیکھنے کا شائق ہے اس کو بس یہ تماشا ہی پسند ہے۔ قدرے شک کے ساتھ کہا جا سکتا ہے کہ اس سے وہ حسین بھی مراد ہو سکتا ہے جو چاہتا ہے کہ دوسرے اسے دیکھیں ("تماشا دوستی" میں دیکھنے کا عمل بہر حال دو طرفہ ہوگا۔ جب وہ دوسروں کو دیکھے گا تو دوسرے بھی اسے دیکھیں گے، جب دوسرے اس کو دیکھیں گے تو وہ بھی دوسروں کو دیکھے گا)۔ "تماشا دوست" خلوت نشین کی ضد ہے۔

۴۔"رسوا بے وفائی کا": اردو کے لیے نامانوس سا ہے۔ فارسی ترکیب "رسوائے بے وفائی" کا اردو روپ۔ بے وفائی میں مشہور ہو جانے کی وجہ سے رسوا ہونے والا۔ "بے وفائی" وفا اور وفاداری کی ضد ہے۔

۵۔ "مہر صد نظر": مہر نظر کی بلاغت ظاہر ہے۔ نظر کا ایک جگہ پر ٹھہر کر ہٹ جانا مہر لگانے کے عمل سے حیرت خیز مشابہت رکھتا ہے۔ نظر اور

مہر میں اثر کے لحاظ سے بظاہر یہ تنافر ہے کہ نظر وقتی اور عارضی چیز ہے جو اپنا کوئی نشان نہیں چھوڑتی۔ مہر مستقل چیز ہے اور اس کا بنایا ہوا نقش پائدار ہوتا ہے۔ لیکن یہ تنافر عام نظر اور مہر میں ہوتا ہے۔ حسن کی نظر اس لحاظ سے بھی مہر سے عین مشابہ ہے اس لیے کہ جس طرح مہر کاغذ پر ذرا دیر کے لیے رک کر ہٹ جاتی ہے مگر کاغذ پر اس کا نقش مستقل ہو جاتا ہے اسی طرح حسن کی نظر جس پر بھی ذرا دیر کے لیے رک کر ہٹتی ہے اس پر اثر کے لحاظ سے ہمیشہ کے لیے نقش ہو جاتی ہے۔

اگر "تماشا دوست" سے جلوہ نمائی کا شائق اور "نظر" سے دیکھنے والوں کی نظر مراد لیں تو بھی مہر اور نظر کی مشابہت برقرار رہتی ہے۔ جس کی بھی نظر حسن پر پڑے گی (تھوڑی ہی دیر کے لیے اور ایک ہی بار سہی) وہ اپنی اس نظر کو کبھی فراموش نہیں کرے گا کیونکہ اس نظر کے ساتھ حسن کا دیدار وابستہ ہو جائے گا۔

"مہر صد نظر" سے (حسن کی تماشا دوستی کی بنا پر) نظر کے اس عمل کا بار بار ہونا مراد ہے۔

۱۔ "بہ مہر صد نظر ثابت ہے دعویٰ پارسائی کا": یہ سب الفاظ مل کر بنیادی مفہوم یہ دیتے ہیں کہ بے شمار نظریں اس کی پارسائی کے دعوے کا ثبوت ہیں۔ یہ نظریں خود حسن کی ہو سکتی ہیں جو دوسروں پر پڑتی ہیں اور دوسروں کی بھی ہو سکتی ہیں جو حسن پر پڑتی ہیں۔ دعویٰ خود حسن کی طرف سے بھی ہو سکتا ہے کہ میں پارسا ہوں، دوسروں کی طرف سے بھی ہو سکتا ہے کہ حسن پارسا ہے۔

لیکن یہ خود شعر کا بنیادی مصرع ہے۔ اس کے بنیادی مفہوم کے مختلف پہلو شعر پر گفتگو کے دوران سامنے آئیں گے۔

آپ نے لفظیات پر غور کر لیا؟ دوسرے مصرع کے الفاظ اور ان کے مفاہیم کو ہم نے زیادہ نہیں چھیڑا ہے۔ لیکن صرف پہلے ہی مصرع کے الفاظ دیکھ کر آپ اندازہ کر سکتے ہیں کہ اس شعر کا مفہوم کتنا متحرک ہوگا اور یہ کہ اس مفہوم تک پہنچنے کا راستہ پیچ و خم سے خالی نہ ہوگا۔ آئیے اب اس راستے کو طے کیا جائے۔

شعر کے دوسرے مصرعے میں حسن کی پارسائی کے ثابت شدہ دعوے کا ذکر کیا جا رہا ہے۔ پہلے مصرع میں اس کے رسوا بے وفائی ہونے یا نہ ہونے کا اظہار ہے اور پہلے ہی مصرع میں اس کی صفت یہ بتائی جا رہی ہے کہ وہ تماشا دوست ہے۔

"تماشا دوست"، "رسوا"، "بے وفائی"، "نظر"، "پارسائی"، یہ الفاظ مل کر ذہن میں مختلف خیالات کو تحریک دیتے ہیں، مثلاً:

وہ تماشا دوست ہے (خلوت نشین نہیں) اس لیے وہ رسوا ہو سکتا ہے۔ وہ تماشا دوست ہے یعنی دوسروں سے اس کا رابطہ دیکھنے ہی تک محدود رہتا ہے، اس کے دل میں کوئی برائی یا نہیں ہوتا، اس لیے وہ پارسا ہے۔ وہ تماشا دوست ہے، دیکھنے ہی کی حد تک سہی، متوجہ ہنگاموں کی طرف ہوتا ہے

لیکن کسی ایک مرکز پر قرار نہیں لیتا، اس لیے وہ رسوا ہو سکتا ہے کہ وہ بیوفا ہے۔ لیکن رسوائے بے وفائی وہ ہو سکتا ہے جو کسی ایک سے وفا یا پیمان وفا کرنے کے بعد پھر جائے۔ بے وفائی سے پہلے وفا کا وجود لازم آتا ہے، وہ تو تماشا دوست ہے، اس کی ساری سرگرمی صرف دیکھنے کی حد تک ہے۔ دل اس نے کہیں لگایا ہی نہیں، وفا یا پیمان وفا کا مسئلہ اس کے یہاں ہے ہی نہیں، اس لیے وہ رسوا نہیں ہو سکتا....

آپ نے یہ معنوی پیچاک دیکھا؟ اگر اسی میں "مہر"، "صد"، "ثابت"، "دعویٰ" کے الفاظ بھی شامل کر لیجیے تو یہ پیچاک کہاں تک پہنچے گا؟ مگر ابھی اس میں الجھنے کی ضرورت نہیں کیونکہ آگے بڑھ کر یہ خود سلجھنا جائے گا۔ فی الحال اس پیچاک کو سلجھائے بغیر بھی ہم دو نتیجوں پر پہنچ سکتے ہیں:

۱۔ حسن کے باوفا یا بے وفا، پارسا یا ناپارسا ہونے کی بحث بے کار ہے۔ اصل مسئلہ رسوائی کا ہے۔ شعر کا متکلم نہ اس کی پارسائی میں شک کا اظہار کر رہا ہے نہ اس پر بے وفائی کے شبہے کا۔ متکلم کا اصل موضوع حسن کا رسوا ہونا یا نہ ہونا ہے۔ اور رسوائی ایسی چیز ہے جو پارسا ہونے اور بے وفا نہ ہونے کے باوجود کسی کے حصے میں آ سکتی ہے۔

۲۔ اوپر کے معنوی پیچاک میں الجھے بغیر ہی آپ نے یہ بھی دیکھ لیا ہے کہ حسن کے رسوا ہونے کا مسئلہ اس کی بے وفائی یا پارسائی سے اتنا وابستہ نہیں ہے جتنا اس حقیقت سے کہ وہ تماشا دوست ہے۔ اگر وہ تماشا دوست نہ ہوتا

خلوت نشین ہونا تو رسوائی کا مسئلہ ہی پیدا نہیں ہو سکتا تھا۔

تو کیا سارا مسئلہ پہلے ہی مصرع میں آگیا اور دوسرا مصرع برائے بیت ہے؟ جبکہ ہم کہہ چکے ہیں کہ شعر کا بنیادی مصرع دوسرا ہی ہے۔

سارا مسئلہ پہلے مصرع میں آ تو گیا تھا لیکن متکلم نے کیا یہ کہ رسوائی کا تعین بھی کر دیا، یعنی بے وفا کی حیثیت سے رسوائی۔ اب شعر دوسرے مصرع کا بری طرح محتاج ہو گیا۔ اب توقع ہوتی ہے کہ دوسرے مصرع میں یہ بتایا جائے گا کہ حسن تماشا دوست کیونکر وفادار یا بے وفا ثابت ہوتا ہے' یا نہیں ہوتا۔

لیکن دوسرے مصرع میں متکلم نے کیا کیا کہ وفا یا بے وفائی پر روشنی ڈالنے کے بجائے حسن کی پارسائی کا ذکر چھیڑ دیا، اور پارسائی بھی اتنی مسلّمہ کہ اس کے دعوے پر سونگاہوں کی مہر تصدیق ثبت ہے! درحالے کہ پارسا ہونا رسوا نہ ہونے کی ضمانت بھی نہیں ہے۔

سوال یہ ہے کہ اس شد و مد کے ساتھ پارسائی کے اثبات کی کیا ضرورت تھی؟ جبکہ پارسائی کا اثبات پہلے ہی مصرع میں اس بیان سے ہو چکا ہے کہ حسن تماشا دوست ہے، یعنی اس کا دل لوث سے پاک ہے۔

اب غالباً یہ کہنے کی ضرورت نہیں ہے کہ حسن کی رسوائی محض کا سبب تو تماشا دوستی ہو سکتی تھی لیکن خصوصی طور پر بے وفا کی حیثیت سے رسوائی کا سبب پارسائی کے اسی شد و مد کے ساتھ اثبات میں کہیں نہ کہیں پنہاں ہے۔

اور اب شعر کے مفہوم تک پہنچنے کے راستے کا پیچ و خم ختم ہو گیا ہے۔ اب

ہم اسی شدومد پر توجہ مرکوز کر کے مطلب حاصل کر سکتے ہیں:

(۱)

(۲ الف) صورتِ حال یہ ہے کہ محبوب تماشا دوست ہے یعنی وہ دوسروں کو دیکھتا ہے (جس کے نتیجے میں ظاہر ہے کہ دوسرے اسے دیکھتے ہیں)

(ب) متکلم اسے "محبوب" یا "حسین" وغیرہ کہنے کے بجائے "حسن" کہتا ہے، یعنی وہ مجسم حسن ہے۔

(ج) مجسم حسن جس پر نظر ڈالے گا وہ اس کا عاشق ہو جائے گا، اور ذرا دیر کے لیے رک کر دیکھنے والی یہ نظر مہر کی طرح اس پر نقش ہو کر رہ جائے گی۔

(د) محض تماشا دوست ہونے کی وجہ سے حسن کی یہ نظر معصوم ہو گی یعنی اسی نظر میں پارسائی کا دعویٰ موجود ہو گا اور خود یہ بے لوث اور بے پیغام نظر اس دعوے پر مہر تصدیق کا کام کرے گی اور یہی نظر حسن پر عاشق ہونے والے کو بھی حسن کی پارسائی کا قائل کر دے گی۔

(ہ) مگر ایسا صرف ایک بار نہیں ہو گا۔ حسن تماشا دوست ہے اس لیے اس کی نظر ایک پر پڑے گی، دعوائے پارسائی پر مہر تصدیق لگائے گی، پھر دوسرے پر پڑے گی، دعوائے پارسائی پر مہر لگائے گی، پھر تیسرے پر پڑے گی اور اس طرح یہ تعداد بڑھتی جائے گی۔

(و) اب ذرا دلِ عشاق کی خبر لیجیے۔ حسن کی نظر جس پر پڑے گی وہ

اس کا عاشق ہو جائے گا اور اسی کے ساتھ اس کی پارسائی کا گواہ بھی ہوگا (کہ اس معصوم نظر میں کسی کے ساتھ دلی لگاؤ کا شائبہ نہیں تھا) اور اسی کے ساتھ اس نظر کو اپنے حق میں التفات بھی سمجھے گا۔

(ب) حسن کی تماشا دوستی کے باعث یہ صورت بہتوں کے ساتھ پیش آئے گی یعنی اس کے عاشقوں اور اس کی پارسائی کے گواہوں کی تعداد بہت بڑھ جائے گی اور ان میں سے ہر گواہ اپنی طرف حسن کے ملتفت ہونے کا بھی مدعی ہوگا۔

(ج) ذرا اس صورت حال پر غور تو کیجیے! اب حسن کے بے وفا مشہور ہونے میں کوئی شک ہے؟ اور اس رسوائی کا سبب وہی بے لوث نظر ہو گی جو اس کی پارسائی کا ثبوت ہے لیکن دوسروں کو اپنا عاشق بنا لیتی ہے۔

(۲)

ابھی قصہ ختم نہیں ہوا۔

(الف) حسن تماشا دوست کی نظر جس پر پڑتی ہے وہ اس کی پارسائی کا گواہ تو ہو ہی گیا ہے لیکن اس نظر کو اپنے حق میں التفات بھی سمجھ رہا ہے۔

(ب) لیکن جب یہ نظر اس پر سے ہٹ کر دوسرے پر پڑتی ہے تو وہ بیک وقت دوسرے سے رقابت بھی محسوس کرتا ہے اور حسن سے التفات کے بعد بے التفاتی اور نظر کرنے کے بعد نظر پھیر لینے کا شاکی بھی ہو جاتا ہے۔

(ج) اور حسن کی تماشا دوستی کے باعث یہ صورت بہتوں کے ساتھ پیش آ رہی ہے۔

(د) ایک طرف تنہا حسن، دوسری طرف عشاق کا لشکر، اور ہر عاشق حسن سے التفات کے بعد بے التفاتی اور نظریں پھیر لینے کا شاکی۔

(ھ) اب رسوائے بے وفائی ہونے میں کون سی کسر رہ گئی؟ اور اس کا سبب کیا؟ وہی "ہر صد نظر"۔

(۳)

لیکن اسی پر بس نہیں۔ تماشا دوستی سے جلوہ نمائی مراد لیجیے تو بھی آخر میں نتیجہ وہی نکلتا ہے۔

(الف) ہر عاشق اس کی دید کا آرزومند ہے۔

(ب) اس کی تماشا دوستی (نادانستگی میں اور بلا ارادہ) ہر عاشق کی آرزو پوری کر رہی ہے۔

(ج) اگرچہ یہ عمل خود اس کی پارسائی کا ثبوت ہے لیکن اسی ثبوت کا نتیجہ یہ نکل رہا ہے کہ ہر عاشق غلطی سے اس کو صرف اپنا وفادار سمجھ رہا ہے اس لیے کہ حسن نے اس کی آرزوئے دید کو پورا کر دیا ہے۔

(د) لیکن ایسے عاشق بہت ہو گئے ہیں اور ہر عاشق یہ دیکھتا ہے کہ حسن اپنے تمام عاشقوں (یعنی خود اس کے رقیبوں) کی بھی آرزو پوری کر رہا ہے تو لازماً ہر عاشق اسے بے وفا کہنے لگے گا۔

(ھ) اور اس طرح اس کو بے وفا کہنے والے بہت ہو جائیں گے۔

(و) نتیجہ؟ وہی رسوائے بے وفائی ہونا اور سبب؟ وہی ہر صد نظر،

یعنی دعوائے پارسائی کے اثبات میں شد و مد۔

(۴)

اور اب دوسرے مصرع کے کچھ اور جوہر کھلتے ہیں۔
رقابت کو بیچ سے ہٹا دیجیے۔ بے وفائی کی شکایت کو بھی ہٹا دیجیے
لیکن بے وفائی کا چرچا (رسوا سے بے وفائی ہونا) بیچ سے نہیں ہٹتا۔
(الف) حسن نما شادوست کسی پر نظر ڈال کر اس کو (نادانستگی میں سہی)
اپنا عاشق بنا لیتا ہے یا کوئی مشتاق دید اسے ایک نظر دیکھ کر اپنی آرزوے
دید پوری کر لیتا ہے۔
(ب) وہ عاشق حسن نما شادوست کو پارسا مانتا ہے (جو حقیقت بھی
ہے)، لیکن اسی کے ساتھ آرزوے دید پوری کرنے کی وجہ سے اسے اپنا
وفادار بھی کہتا ہے۔
(ج) لیکن اس کو اپنا وفادار کہنے والے بہت ہیں۔
(د) اب صورت حال اور بھی دلچسپ ہو جاتی ہے۔ نہ رقابت کا
جھگڑا ہے، نہ بے وفائی کی شکایت، اب ذکر صرف وفاداری کا ہے کہ
ہر عاشق اس کو اپنا وفادار کہہ رہا ہے۔
(ھ) لیکن نتیجہ برعکس ہے۔ ظاہر ہے کہ ایک محبوب بہ یک وقت
بہت سے عاشقوں کے ساتھ بے وفائی تو کر سکتا ہے لیکن بہ یک وقت
بہت سے عاشقوں کا وفادار نہیں ہو سکتا۔

(۹) جب ہر عاشق اس کو اپنا وفادار کہہ رہا ہے تو شہرت یہی ہوگی کہ وہ سب کے ساتھ بے وفائی کر رہا ہے۔ چرچا اس کی بے وفائی ہی کا ہوگا اور وہ رسوائے بے وفائی ہو کر رہے گا۔

(ف) اس رسوائی کا حقیقی سبب نہ تو یہ ہے کہ وہ سب کا وفادار ہے' نہ یہ کہ اس نے سب سے بے وفائی کی ہے۔ سبب وہی پارسائی ہے جس کے دعوے پر ایک کے بجائے "ہر صد نظر" کی شہ۔ وہ اسے رسوائی میں بدل رہی ہے۔

(۵)

اور آپ نے اس پر بھی غور کیا کہ ان میں سے ہر مفہوم میں قولِ محال کی نہایت عمدہ مثال موجود ہے :۔

جب حسن تماشا دوست بے وفا مشہور ہوگا تو اس رسوائی کے نتیجے میں اس کی پارسائی پر خود بخود حرف آئے گا۔ یعنی اس کی مسلمہ پارسائی اس کے رسوائے بے وفائی ہونے کا سبب تو ہے ہی' خود اس کو ناپارسا مشہور کر سکتی ہے۔ اور اس قولِ محال کے ساتھ ہی رسوائی دوگونہ ہو جاتی ہے۔ ایک بے وفائی دوسرے عدم پارسائی۔ اس طرح اگرچہ کہا یہ گیا ہے کہ حسن رسوائے بے وفائی نہ ہو لیکن زیر سطحی مفہوم یہ ہے کہ رسوائے بے وفائی ونا پارسائی نہ ہو۔

(۶)

ایک اور پہلو کو فراموش نہ کیجیے۔

آپ نے دیکھا کہ ان میں سے ہر مفہوم میں حسن اپنی مسلمہ پارسائی کی وجہ سے رسوا ہوتا ہے۔ اس رسوائی تک پہنچنے کے حسب ذیل مراحل ہر مفہوم میں مشترک ہیں:-

(الف) لوگ حسن تماشا دوست کو دیکھتے ہیں اور اس پر عاشق ہوتے ہیں

(ب) ان کے دل میں اسے حاصل کرنے کی تمنا پیدا ہوتی ہے۔

(ج) لیکن انھیں معلوم ہوتا ہے کہ حسنِ تماشا دوست پارسا ہے اور وہ اسے حاصل نہیں کر سکتے۔

(د) نتیجے میں حسن کی رسوائی ہوتی ہے۔

شعر کا تازہ پہلو یہ ہے کہ کسی چیز پر نظر لگنے کے مراحل بھی یہی ہوتے ہیں:-

(الف) آدمی کسی شے کو دیکھتا ہے اور وہ شے اسے بہت اچھی معلوم ہوتی ہے۔

(ب) اس کے دل میں اس شے کو حاصل کرنے کی تمنا پیدا ہوتی ہے۔

(ج) لیکن اسے معلوم ہوتا ہے کہ وہ شے اس کے مقدر میں نہیں ہے۔

(د) نتیجے میں اس شے پر اس کی نظر لگ جاتی ہے۔

اب شعر کا مفہوم یہ ہوا کہ حسن کی تماشا دوستی اور پارسائی کی وجہ سے اس پر دیکھنے والوں کی نظر لگ جاتی ہے۔

کسی شے پر نظر لگنے کے نتیجے میں اس شے کو کسی نہ کسی طرح کا نقصان پہنچتا ہے۔ حسن پر اتنے لوگوں کی نظر لگتی ہے، نتیجے میں حسن رسوا ہو جاتا ہے

درحالے کہ اتنے بہت سے لوگوں کی نظر لگنا ہی اس کی پارسائی کے دعوے کو ثابت بھی کرتا ہے۔ اب دوسرے مصرع کی بلاغت دیکھیے:

نہ مُہر صد نظر ثابت ہے دعویٰ پارسائی کا

مہر اور نظر کی مماثلت برقرار بلکہ زیادہ ہے۔ جس طرح مہر سے کسی بات کی توثیق ہوتی ہے اسی طرح نظر لگنے سے حسن کی پارسائی کی توثیق ہوتی ہے۔

(۷)

دوسرے مصرع کی متحرک معنی خیزی کا اندازہ تو آپ کو ہو ہی گیا۔ اسی معنی خیزی نے پہلے مصرع میں "نہ ہو" کے مفہوم میں مختلف پہلوؤں سے معنویت پیدا کر دی ہے۔

"نہ ہو" کے مختلف معنی ہم شرح میں بیان کر چکے ہیں۔ دوسرے مصرع کے اسرار کھلنے کے بعد "نہ ہو" کے وہ پہلے معنی جن سے ہماری مسترد کی ہوئی شرح میں کام لیا جا سکتا تھا (رسوا نہیں ہوتا، نہیں ہو سکتا، نہیں ہوگا) خود بخود مسترد ہو جاتے ہیں۔

"نہ ہو" کے دوسرے معنی (کہیں ایسا نہ ہو کہ رسوا ہو جائے، جس میں یہ امکان بھی مضمر ہے کہ رسوا ہو سکتا ہے اور یہ تمنا بھی کہ کاش رسوا نہ ہو) دوسرے مصرع کے ہر مفہوم پر پوری طرح منطبق ہو جاتے ہیں۔

"نہ ہو" کے تیسرے معنی صیغۂ نہی کے طور پر ہیں، اور ان سے شعر کے مفہوم کی کچھ اور تہیں کھلتی ہیں اس لیے کہ خطابیہ ہو کر اس شعر میں ایک نئی کیفیت

پیدا ہو جاتی ہے: "اے حسن تماشا دوست! رسوا ئے بے وفائی مت ہو"۔ جب شعر کا لب و لہجہ یہ ہو جاتا ہے تو ذہن میں فوراً اس شعر کے متکلم کے متعلق کرید پیدا ہوتی ہے۔ یہ کہنے والا کون ہے؟

لیکن متکلم کے بارے میں سوچنے سے پہلے آپ نے اس تیسرے معنی میں "نہ ہو" کے نیرنگ پر بھی غور کیا؟

نیرنگ یہ ہے کہ صیغۂ نہی میں خطابیہ ہو کر بھی "نہ ہو" ہمارے بیان کیے ہوئے ہر معنی کو محیط ہے!

اسی "اے حسن! رسوا نہ ہو" میں "نہ ہو" کے دوسرے معنی (اندیشہ: کہیں رسوا نہ ہو جائے، امکان: رسوا ہو سکتا ہے، تمنا: کاش رسوا نہ ہو) بھی موجود ہیں۔

اسی نہی میں "نہ ہو" کے تیسرے معنی ہم پہلے ہی دیکھ چکے ہیں کہ موجود ہیں (حال اور مستقبل کا تیقن: رسوا ہو رہا ہے، رسوا ہو جائے گا)۔ ان معنوں کی مزید صراحت آگے آرہی ہے، اب شعر کے متکلم کی طرف آئیے۔

(الف) جب شعر میں محبوب کا ذکر ہو تو متکلم خود عاشق ہوا کرتا ہے اس شعر کا متکلم رشک کا مارا ہوا عاشق ہے اس لیے کہ اس کا محبوب تماشا دوست ہے۔ کسی بھی عاشق کو گوارا نہیں ہوتا کہ اس کا محبوب دوسرے عشاق یعنی رقیبوں پر نظر ڈالے یا رقیب اس پر نظر ڈالیں۔ مگر اس شعر کے محبوب کے معاملے میں صورت حال یہی ہے اس لیے کہ وہ تماشا دوست ہے،

متکلم کہتا ہے اے حسنِ تماشا دوست! رسوا نہ ہو۔

(ب) "بہ مہرِ صد نظر ثابت ہے دعویٰ پارسائی کا" کہہ کر

۱۔ ایک تو وہ محبوب کو رسوائی کے ناگزیر ہونے کا احساس دلاتا ہے

۲۔ دوسرے بڑی خوب صورتی سے یہ بات واضح کر دیتا ہے کہ محبوب کی رسوائی کا سبب وہی لوگ بنیں گے جن سے اس کا صرف نظروں کی حد تک ربط ہے۔

۳۔ تیسرے اور بھی زیادہ خوبصورتی سے وہ محبوب کو یقین دلاتا ہے کہ خود میں تجھے بے وفا نہیں جانتا، مجھ پر تیری پارسائی بھی مسلّم ہے۔ دوسرے لوگ (رقیب) تیری رسوائی کا سبب ہیں، اور رسوائی بھی دوہری "ایک" کہ تو بے وفا ہے، "دوسرے" یہ کہ تو پارسا نہیں ہے۔ ان کے برخلاف میں تیری رسوائی کا سبب بنا کیا، تیری رسوائی کے خیال ہی سے پریشان ہوں۔

۴۔ محبوب کی نگاہوں میں وہ اپنی وقعت اس طرح بھی بڑھاتا ہے کہ اس کے رسوا اسے بے وفائی ہونے کا تو ذکر کرتا ہے لیکن رسوا اسے ناپارسائی ہونے کا نام تک زبان پر نہیں لاتا۔ عشق بن یہ ادب نہیں آتا۔ محبوب خود سمجھ سکتا ہے (اور متکلم اس کو یہی سمجھانا بھی چاہتا ہے) کہ بات صرف بیوفائی تک محدود نہیں ہے، پارسائی کا شہرہ بھی معرضِ خطر میں ہے۔

(ج) آپ دیکھ رہے ہیں کہ زیرِ بحث مفہوم میں "نہ ہو" کئی معنی دے رہا ہے۔ اسی مفہوم میں رسوائی کا اندیشہ بھی مضمر ہے، اسی میں رسوائی کا

امکان بھی مضمر ہے اور اسی میں رسوائی نہ ہونے کی تمنا بھی مضمر ہے۔ مستقبل کے بارے میں رسوائی کے تیقن کو بھی اسی مفہوم میں شامل کر لیجیے۔ ان سب صورتوں میں ایک مشترک نتیجہ یہ بھی نکل رہا ہے کہ ابھی حسن تماشا دوست رسوا نہیں ہوا ہے لیکن اگر یہی صورتِ حال رہی تو رسوا ہو کر رہے گا۔ حال کے بارے میں تیقن (کہ رسوا ہو رہا ہے) صورتِ حال کو بہت سنگین بنا دیتا ہے۔

(د) بہر حال کسی بھی پارسا حسین کے لیے دونوں صورتیں (وہ رسوا ہو رہا ہے یا رسوا ہونے والا ہے) بہت تشویشناک ہیں۔ اس کی غیرت اس بات کا احساس بھی برداشت نہیں کرے گی کہ وہ بے دفا اور دنیا پرست مشہور ہو جائے۔ اس کا فوری ردّعمل یقیناً یہی ہوگا کہ وہ تماشا دوستی سے توبہ کر کے خلوت نشین ہو جائے۔ اس لیے کہ ہر صد نظر والا تنبیہ اس کی تماشا دوستی ہی کا شاخسانہ ہے۔

(ہ) اور یہی متکلم کا عین منشا ہے۔ اس کو محبوب کی تماشا دوستی ہی تو گوارا نہیں، اب وہ محبوب کو رقیبوں کی نظروں سے چھپا لے گا اور محبوب کی نظروں کے سامنے سے رقیبوں کے چہرے غائب کر دے گا۔

(۷)

لیکن شعر کا آخری اور سب سے دلچسپ نکتہ باقی رہ گیا ہے۔ محبوب خواہ خلوت نشینی اختیار کر لے اور تماشا دوستی ترک کر دے، لیکن متکلم نے "بہ صد

نظر ثابت ہے دعویٰ پارسائی کا" کہہ کر اس کے دل میں ایک خوفناک اندیشے کا آسیب بٹھا دیا ہے۔ وہ یہ کہ خواہ وہ ابھی تک رسوا نہ ہوا ہو لیکن جتنی تماشا دوستی اس سے ظہور میں آ چکی ہے اس کو اب کالعدم نہیں کیا جا سکتا، لہٰذا رسوائی کا امکان بدستور موجود ہے - اس کا ایک ہی مداوا ہے۔ وہ یہ کہ محبوب اب کسی ایک سے پیمانِ وفا کر لے۔ جب کسی ایک سے اس کی وفاداری مسلّم ہو جائے گی تو خواہ ساری دنیا اسے بے وفا کہتی رہے نہ تو اس کی بے وفائی ثابت ہوگی اور نہ اس کی پارسائی پر حرف آئے گا۔ ہاں شرط یہ ہے کہ ایک سے پیمانِ وفا باندھنے کے بعد وہ ہمیشہ رسوائی سے ڈرتا رہے اور بے وفائی کا کبھی خیال بھی دل میں نہ لائے۔

آپ اس شعر کو اسی مداوا کی پنہاں ترغیب بھی کہہ سکتے ہیں کہ محبوب تماشا دوستی سے توبہ کر کے کسی ایک سے — اور "کسی" ایک سے کیوں، خود متکلم سے! — دائمی پیمانِ وفا باندھ لے۔

(الف)

کیا کہوں تاریکیِ زندانِ غم اندھیر ہے
پنبہ نورِ صبح سے کم جسکے روزن میں نہیں

(ب)

بیاں کس سے ہو ظلمت گستری میرے شبستاں کی
شبِ مہ ہو جو رکھ دیں پنبہ دیواروں کے روزن میں

شعر ب کو پڑھتے ہی شعر الف ذہن میں آجاتا ہے، اس لیے کہ دونوں شعروں میں گھر، تاریکی، پنبہ، روزن کا ذکر ہے، اور دونوں شعروں میں پنبہ روشنی کا سبب ہے۔ الف میں پنبہ نورِ صبح سے کم نہیں ہے، ب میں پنبہ شبِ ماہ کا عالم کر دیتا ہے۔

چنانچہ شعر ب کی تشریح میں غالب کے شارحین کو شعر الف یاد آگیا ہے اور اس سے انھوں نے شعر ب کی تشریح میں مدد لی ہے۔ مدد اس طرح کہ دونوں شعروں کو ہم مضمون سمجھ کر دونوں کا یکساں مفہوم بیان کر دیا ہے۔
وہ یکساں مفہوم یہ ہے کہ میرے گھر میں اس قدر اندھیرا ہے کہ اگر اس کے روزنوں میں پنبہ رکھ دیا جائے (جو باہر کی روشنی کو اندر آنے سے روکنے کے لیے رکھا جاتا ہے) تو یہ پنبہ اپنی سفیدی کی وجہ سے میرے گھر کی تاریکی

میں روشنی کی طرح معلوم ہوگا۔

لیکن دراصل یہ مفہوم صرف شعر الف کا ہے۔

تاہم یہ واقعہ ہے کہ شعر ب کا مفہوم بھی یہی معلوم ہوتا ہے۔ فرق صرف اتنا نظر آتا ہے کہ اس شعر میں بجائے نورِ صبح کے بجائے شبِ ماہ کا تاثر پیدا کرتا ہے۔ لہٰذا اگر شارحین نے دونوں شعروں کا یکساں مفہوم بیان کیا تو کوئی تعجب کی بات نہیں۔ لیکن حقیقۃً دونوں شعروں کے مفہوم میں بڑا فرق ہے۔ اوپر بیان ہونے والے شعر الف کے مفہوم سے شعر ب کا مفہوم بالکل مختلف ہے۔ مفہوم کا یہ اختلاف صرف اس سے پیدا ہوا ہے کہ غالب نے شعر ب کے پہلے مصرع میں محض "ظلمت" کہنے کے بجائے "ظلمت گستری" کہا ہے۔ محض "ظلمت" کہا ہوتا تو دونوں شعر ہم مضمون[1] کہے جا سکتے تھے۔ شارحین نے "ظلمت" اور "ظلمت گستری" کے دوررس فرق پر غور نہیں کیا لہٰذا شعر کے صحیح مفہوم تک نہیں پہنچ سکے۔ شارحین اس پر متفق ہیں کہ "شعر ب" کا مطلب ہے میرے گھر میں چاندنی سی پھیل جائے، حالانکہ شعر اس کے خلاف کہتا ہے۔ آئیے اب شعر کا صحیح مفہوم دیکھیں۔

"گستردن" کے معنی ہیں بچھانا یا پھیلانا۔ "ظلمت گستری" کا مطلب ہوا اندھیرا پھیلانا۔ شعر میں گھر کے اندر پھیلے ہوئے اندھیرے کا ذکر نہیں

---

[1] اگر آپ اس کے قائل ہوں کہ الفاظ میں اختلاف کے ہوتے ہوئے بھی دو شعر ہم مضمون ہو سکتے ہیں۔

کیا جا رہا ہے بلکہ یہ بتایا جا رہا ہے کہ میرا گھر اندھیرا پھیلا رہا ہے یعنی "ظلمت" کی صورت میں گھر اندھیرے کا مخزن ہوتا۔ "ظلمت گستری" کی صورت میں گھر اندھیرے کا منبع ہے جہاں سے گھر سے اندھیرا نکل نکل کر باہر دور دور تک پھیلتا جا رہا ہے۔ باہر پھیلا ہوا یہ اندھیرا میرے گھر کی دیواروں کے روزن سے نکل رہا ہے۔ اگر روزن کو پتھر رکھ کر بند کر دیا جائے تو میرے گھر سے نکل کر اندھیرا باہر کی فضا کو تاریک نہ کرے جب میرے گھر کے روزن سے اندھیرا نکل کر پھیلنا بند ہو جائے گا تو باہر شب ماہ کا عالم ہو جائے گا۔ باہر، میرے شبستان میں نہیں۔

اگر باہر واقعی شب ماہ ہے تو میرے گھر سے نکل کر پھیلنے والا اندھیرا چاندنی کی روشنی پر غالب آ رہا ہے۔ اگر باہر پہلے ہی سے اندھیرا ہے تو بھی میرے گھر کی پھیلائی ہوئی تاریکی اتنی گہری ہے کہ اس کے مقابلے میں باہر کا نسبتہً ہلکا اندھیرا روشنی کی طرح ہے۔ اس لیے اگر میرے گھر سے نکل کر پھیلنے والی تاریکی دور ہو جائے تو باہر کا اندھیرا چاندنی معلوم ہونے لگے گا۔

آپ نے دونوں شعروں کے مفہوم کا فرق محسوس کیا؟ ایک شعر محض گھر کی تاریکی کا ذکر کرتا ہے، دوسرا گھر کے تاریکی پھیلانے کا ذکر کرتا ہے۔ چند باتیں دونوں شعروں میں مشترک بھی ہیں۔ دونوں شعروں میں پتھر و روزن کے وسیلے سے مضمون ادا کیا گیا ہے۔ دونوں میں سے کسی میں تاریکی کی کیفیت براہِ راست نہیں بیان کی گئی ہے (مثلاً یا گھر کو [illegible])۔

سوجھتا، وغیرہ) بلکہ تاریکی کے مقابل روشنی کے بیان سے تاریکی کا اندازہ کرایا گیا ہے۔ (ایک شعر میں پنبہ گھر کی تاریکی کے مقابل اپنی سفیدی کی وجہ سے نورِ صبح کی طرح ہے، دوسرے میں پنبہ شبستان کے روزن سے باہر نکل کر پھیلنے والے اندھیرے کو روک کر شبِ ماہ کا عالم کر دیتا ہے۔) دونوں شعروں میں پنبہ اپنے اصل عمل کے برعکس عمل کرتا ہے یعنی روشنی کا مانع ہونے کے بجائے روشنی کا موجب ہوتا ہے۔

اندھیرا بجائے خود دونوں شعروں میں ایسا ہے کہ اس کا براہِ راست بیان ہو ہی نہیں سکتا۔ اسی لیے دونوں شعروں کے پہلے مصرعوں میں عجزِ بیان کا اعتراف موجود ہے۔ "کیا کہوں تاریکیِ زندانِ غم اندھیر ہے" اور "بیاں کس سے ہو ظلمت گستری میرے شبستاں کی"۔ لیکن دونوں شعروں میں عجزِ بیان کا یہ اعتراف بڑی معنویت رکھتا ہے۔ اور یہاں پھر دونوں جگہ اس معنویت میں فرق ہے۔ ہم پہلے شعر ب کو دیکھتے ہیں۔

"بیاں کس سے ہو" کے دو مفہوم ہیں۔ ایک یہ کہ ظلمت گستری کا حال کوئی بتانے یعنی کوئی نہیں بتا سکتا، دوسرا یہ کہ کسکو بتایا جائے یعنی کسی کو نہیں بتایا جا سکتا۔

پھیلی ہوئی روشنی میں سب کچھ صاف نظر آتا ہے، لہٰذا خود اس روشنی کا منبع بھی نظر آجاتا ہے اور یہ معلوم کرنے میں مشکل نہیں پڑتی کہ روشنی کہاں سے آرہی ہے۔ اس کے برخلاف اگر گھپ اندھیرا پھیلا ہوا ہو تو پورا منظر یکساں سیاہ ہو جاتا ہے۔ اگر روشنی ہی کی طرح اس سیاہی کا بھی کوئی

منبع ہے تو گھپ اندھیرے میں وہ خود بھی گم ہو جائے گا۔ ظاہر ہے اس صورت میں کون بتا سکتا ہے کہ یہ تاریکی کدھر سے آرہی ہے۔ اور اگر کوئی بتا بھی جائے تو کس کو بتائے۔ اس بات پر یقین کون کرے گا کہ تاریکی کا بھی کوئی منبع ہو سکتا ہے اور اندھیرا بھی روشنی کی طرح ایک جگہ سے باہر نکل کر دور دور تک پھیل سکتا ہے۔

اب دوسرا مصرع بیان کے اس مسئلے کا حل ہو جاتا ہے۔ صرف کہنے سننے سے نہ تو کوئی یقین دلا سکتا ہے نہ کسی کو یقین آسکتا ہے کہ میرا شبستان تاریکی پھیلا رہا ہے۔ ہاں یقین کی ایک ہی صورت ہے۔ وہ یہ کہ میرے شبستان کے روزن کو پنبے سے بند کر دیا جائے، فوراً چاندنی پھیل جائے گی۔ اور اسی حل میں اس کے برعکس صورت بھی مضمر ہے، یعنی میرے شبستان کے روزن سے پنبہ ہٹا لیا جائے، دیکھتے دیکھتے چاندنی پر تاریکی کی چادر بچھتی چلی جائے گی۔ اب شبستان کی ظلمت گستری بیان کرنے کی ضرورت ہی نہیں۔

آپ اس شعر کو تاریکی کا مبالغہ کہہ سکتے ہیں۔ لیکن غالب نے تاریکی کی جو تصویر کھینچی ہے اس کے پیچھے چھپے ہوئے شبستان کی کیفیت کا تصور کیجئے۔ آپ نے دیکھا کہ خود آپ کا ذہن سنجیدگی سے مبالغے کی طرف مائل ہو رہا ہے!

شبستان میں تاریکی انتہا سے زیادہ ہے۔ تاریکی کی انتہا یہ ہے کہ

پورا منظر کیوں سیاہ ہو جائے مگر شبستان میں تاریکی طوفان کی طرح
موجیں مار رہی ہے، بپھر بپھر کر روزنوں سے باہر نکل رہی ہے جیسے کسی
آتش زدہ گھر کی کھڑکیوں سے دھواں باہر نکلتا ہے۔ اگر شبستان کے
روزنوں کو بند کر دیں تو باہر چاندنی پھیل جائے، بے شک، مگر روزن
بند ہو جانے کے بعد خود شبستان میں تاریکی کا طوفان کیا ہو جائے گا؟
اگر کسی آتش زدہ گھر کی کھڑکیاں بند ہو جائیں اور دھواں باہر نہ نکل سکے؟
اب آپ چاہیں تو غالب کو اس شعر میں تاریکی کے مبالغے پر مطعون کریں،
چاہیں تو شبستان میں تاریکی کے گھٹنے اور امڈتے ہوئے طوفان کا اندازہ
کریں۔ شعر بھی تقاضا کر رہا ہے کہ آپ تاریکی کے اس طوفان کا اندازہ کریں۔
مگر یہ اندازہ کرتے وقت آپ مبالغے میں غالب کو بہت پیچھے چھوڑ جائیں
گے۔ بہر حال اندھیرے کے تموج اور تلاطم کا تصور آپ کو غالب کے یہاں سے
ملے گا۔

شعر الف: "کیا کہوں تاریکیِ زندانِ غم اندھیر ہے" اس مصرعے کا
عجز بیان بھی کم معنی خیز نہیں ہے۔ معنویت "اندھیر ہے" کی بدولت ہے
اس لیے کہ "اندھیر" کا لفظ نہ تو محض تاریکی کی رعایت سے آیا ہے نہ تاریکی
کی شدت ظاہر کرنے کے لیے "اندھیر ہے" کہہ کر غالب نے بیان واقع
کی دشواری کی طرف اشارہ کیا ہے۔

اندھیر یہ ہے کہ زندانِ غم میں سینہ بھی نورِ صبح سے کم نہیں یعنی سینے

کی اس حجاب کا نتیجہ یہ ہے کہ زندانِ غم میں تاریکی ہے ہی نہیں۔ تو یہ کس طرح بتایا جائے کہ زندانِ غم بہت تاریک ہے۔ روزن میں پنبہ باہر کی روشنی کو اندر آنے سے روکنے کے لیے رکھا جاتا ہے، یعنی اگر روزن سے پنبہ ہٹالیا جائے تو بھی صورتِ حال وہی رہے گی، اس لیے کہ زندانِ غم کی تاریکی کے مقابلے میں باہر کی فضا روشن ہے اور پنبہ ہٹا لینے سے باہر کی روشنی زندانِ غم کے اندر آجائے گی۔ خود زندانِ غم کی تاریکی کا اظہار پھر بھی نہ ہو سکے گا۔ یہ مزید اندھیر ہے۔

شعر الف کے برخلاف یہاں تاریکی کے اظہار کی کوئی صورت نہیں۔ نہ قولاً نہ فعلاً۔ یہاں پنبہ رکھنے یا ہٹانے سے کوئی فرق نہیں ہوتا۔ کہنے والا جانتا ہے کہ زندانِ غم کتنا تاریک ہے لیکن وہ کسی پر کسی بھی طریقے سے اس تاریکی کا اظہار نہیں کر سکتا۔

یہ وہی معنوی کش مکش ہے جو غالب کے یہاں فراواں اور دوسروں کے یہاں بہت کم یاب ہے۔

خواہش کو احمقوں نے پرستش دیا قرار
کیا پوجتا ہوں اس بتِ بیداد گر کو میں؟

اس شعر کا جو مطلب ایک نظر میں ظاہر ہوتا ہے اور جسے شارحین نے

اپنے اپنے طور پر کچھ پہلو نکال کر بیان کیا ہے، اس کے لحاظ سے اس کو بلا تامل غالب کا کمزور ترین شعر کہہ سکتے ہیں جس کی اس کے سوا اور کوئی خصوصیت نہیں رہتی کہ غالب نے اس میں "احمقوں" کا لفظ استعمال کیا ہے۔ غزل کی زبان میں "احمق" خاصا سخت اور درشت لفظ ہے جو شاید غالب کے کسی اور شعر میں استعمال نہیں ہوا ہے۔ لیکن کیا اس شعر میں بس یہی خاص بات ہے کہ اس کے ذریعے لغات غالب میں ایک لفظ کا اضافہ ہوتا ہے؟ شعر کے مروجہ مفہوم کی روشنی میں اس سوال کا جواب بدرجۂ مجبوری اثبات میں دینا پڑے گا۔ وہ مروجہ مفہوم یہ ہے:-

محبوب سے میری محبت کو نادان اہل زمانہ نے پرستش سمجھ لیا،

حالانکہ میں اسے پوجتا نہیں، اس کی خواہش رکھتا ہوں۔

آپ کو شعر کی کمزوری کا اندازہ ہوا؟ پہلے مصرع میں بتایا جا رہا ہے کہ مجھ کو اس بت کی خواہش ہے جسے احمق لوگ پرستش قرار دے رہے ہیں۔ "خواہش" کا لفظ خود ہی احمقوں کی غلطی کی تردید کر رہا ہے۔ اسی طرح "احمقوں" کا لفظ خواہش کے پرستش ہونے کی تردید کر رہا ہے۔ لیکن ظاہر ہے کہ دونوں ہی صورتوں میں یہ تردید بہت کمزور اور بے دلیل ہے۔ دوسرا مصرع احمقوں کی غلطی اور خواہش کے پرستش ہونے کی مزید تردید کر رہا ہے۔ اب یہ تردید بہت سخت اور کسی مضبوط دلیل کے ساتھ ہونا چاہیے۔ لیکن تردید کی جا رہی ہے.. استفہام انکاری کے ذریعے!

"کیا پوجتا ہوں اس بت بیدادگر کو میں ؟" یعنی "میں اس بت بیدادگر کو پوجتا نہیں ہوں"۔ اس شعر میں تردید کا یہ استفہام انکاری والا طریقہ کمزور ترین ہے۔ استفہام انکاری میں قوت اسی وقت آتی ہے جب اس کا جواب بدیہی اور غیر متنازعہ فیہ ہو۔ بدیہی اور غیر متنازعہ فیہ بھی ان لوگوں کی رائے میں جن سے سوال کیا جا رہا ہو اور وہ سوال کا جواب نفی میں دینے پر مجبور ہو جائیں۔ لیکن یہاں استفہام انکاری اسی امر (پرستش) میں ہے جس کی تردید شاعر کا مقصود ہے! ایسی تردید کی کمزوری اور بے اثری ظاہر ہے۔ یہ ایسا ہی ہے جیسے کوئی کہے کہ احمقوں نے دشمن کے سامنے میرے کانپنے کو ڈرنا قرار دے دیا، کیا میں دشمن سے ڈرتا ہوں؟ یہ شعر کہہ رہا ہے کہ احمقوں نے میری خواہش کو پرستش قرار دے دیا، کیا میں اس کو پوجتا ہوں؟ ایسے استفہام انکاری سے بہتر تو انکار محض ہی ہوتا کہ میں اس کو پوجتا نہیں ہوں۔ ظاہر ہے کہ اس استفہام انکاری کا جواب انھیں لوگوں کے ذمے ہے جو خواہش کو پرستش قرار دے رہے ہیں۔ پھر ان کا جواب اثبات کے سوا اور کس صورت میں ہوگا؟ خواہش کو پرستش قرار دینے سے ان کا مطلب یہی تو ہوا کہ میں اس کو پوجتا ہوں۔ "میں اس کو پوجتا ہوں" کی تردید میں الٹ کر یہی سوال کر دینے اور "کیا میں اس کو پوجتا ہوں؟" کے استفہام انکاری سے زیادہ بیجان طرز اظہار بھی کوئی ہے؟ اسی لیے بعض شارحین نے دوسرے مصرع میں کچھ اور پہلو تلاش کرنا چاہے ہیں

مثلاً یہ کہ شاعر عشق میں بے خود ہو چکا ہے اور اسے خود بھی پتا نہیں کہ اس کی محبت پرستش کی حد کو پہنچ چکی ہے۔ اور اب وہ حیران ہو کر پوچھ رہا ہے کہ "کیا پوجتا ہوں اس بتِ بیداد گر کو میں؟" یعنی یہ استفہامِ انکاری سرے ہی نہیں اور دوسرے مصرع سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ شاعر واقعی محبوب کو پوجنے لگا ہے۔ لیکن یہ تاویل اس لیے قابلِ قبول نہیں ہے کہ جب شاعر خود ہی شیشے میں پڑا ہوا ہے تو پہلے مصرع کے لفظ "احمقوں" کا کوئی جواز نہیں رہتا۔ یہ لفظ تو ظاہر کر رہا ہے کہ شاعر اہلِ دنیا کے خیال کو بالکل غلط ہی نہیں، احمقانہ سمجھ رہا ہے، پھر دوسرے مصرع میں وہ خود بھی ان لوگوں کی صف میں کیونکر شامل ہو سکتا ہے؟

استفہامِ انکاری کے بے جان اظہار میں جان ڈالنے کے لیے شارحین نے دوسرے ہی مصرع کے "بتِ بیدادگر" پر توجہ مرکوز کر کے یہ پہلو نکالا کہ ظالم کی کوئی پرستش نہیں کرتا لہٰذا ظاہر ہے کہ میں بھی اسے نہیں پوجتا۔ مگر یہ تاویل بھی قابلِ قبول نہیں، اس لیے کہ بیدادگری تو محبوبوں کا خاص وصف ہوتا ہے، اور عاشق ان کی بیداد سے برگشتہ نہیں ہوا کرتے، بلکہ سچ پوچھیے تو محبوب کے ہاتھوں ستم اٹھانے کے باوجود عشق میں ثابت قدم رہنا ہی محبت میں عبادت کا شبہ پیدا کرتا ہے۔ لہٰذا اس شعر کی حد تک تردید کی یہ دلیل بھی بے جان ہے۔ اور شعر کے چہرے پر اب بھی مردنی چھائی ہوئی ہے اور یہ مردنی اس لیے چھائی ہوئی ہے کہ اس شعر میں کہیں نہ کہیں کسی

نہ کسی بات کا مطلب وہ نہیں نکلتا جو نکالا گیا ہے۔ اس مطلب تک پہنچنے سے پہلے یہ دیکھ لینا مناسب معلوم ہوتا ہے کہ مروجہ مفہوم سے بہتر مفہوم کے لیے اس شعر کے تقاضے کیا ہیں:

(الف) دوسرے مصرع کے سوال کے جواب کو نفی میں ہونا چاہیے۔

(ب) اس نفی کو حتمی اور غیر متنازعہ فیہ ہونا چاہیے۔

(ج) اس نفی کو پہلے مصرع میں کہی ہوئی بات کی دلیل بننا چاہیے یعنی اس سے یہ ثابت ہونا چاہیے کہ لوگوں کا خواہش کو پرستش قرار دینا سخت نادانی ہے۔ بہ الفاظ دیگر جس کو لوگ پرستش قرار دے رہے ہیں وہ دراصل خواہش ہے اور اس دعوے کی دلیل یہ ہے کہ میں اس بتِ بیداد گر کو پوجتا نہیں ہوں۔

بظاہر بات بنتی نظر نہیں آ رہی ہے۔ مروجہ مفہوم میں آپ نے دیکھ لیا کہ شعر کی ظاہری کمزوری کا سبب دوسرا مصرع ہے لیکن چونکہ دوسرے مصرع میں استفہام ہے اس لیے سب سے پہلے یہی استفہام ہم کو اپنی طرف متوجہ کر لیتا ہے اور ہم اس سوچ میں پڑ جاتے ہیں کہ یہ استفہام کس طرح کا ہے؟ اس میں صرف انکار مضمر ہے یا انکار کے ساتھ استدلال بھی؟ یا اس سے بے خبری اور حیرت ظاہر ہوتی ہے؟ غرض ہم دوسرے مصرع میں الجھ جاتے ہیں اور پہلا مصرع خاموشی سے اس آویزش کا تماشا دیکھتا رہتا ہے۔ کوئی اس کی طرف متوجہ نہیں ہوتا۔

اگر دوسرے مصرع میں الجھنے سے پیشتر ہی پہلے مصرع پر ذرا دیر توقف کر لیا جائے تو شعر کا اصل مفہوم صاف نکل آتا ہے۔

اور یہ اصل مفہوم مروجہ مفہوم کے برعکس ہے!

آئیے ذرا دیر کے لیے پہلے مصرع پر توقف کرکے دیکھا جائے کہ یہ مصرع کیا کہتا ہے:

خواہش کو احمقوں نے پرستش دیا قرار

ابھی دوسرے مصرع کی فکر نہ کیجئے، اسی پہلے مصرع پر غور کیجیے:

خواہش کو احمقوں نے پرستش دیا قرار

اس کے مطلب میں کوئی الجھاؤ نہیں ہے۔ جس چیز کو احمقوں نے پرستش قرار دے رکھا ہے وہ دراصل خواہش ہے۔

آپ دیکھ رہے ہیں کہ یہاں نہ محبوب یا بتِ بیدادگر کا ذکر ہے نہ شعر کے متکلم یا عاشق کا۔ ایک عام بات کہی گئی ہے کہ جسے پرستش قرار دیا جاتا ہے وہ خواہش ہے، پرستش نہیں۔

کیا اس کا صریحی مطلب یہ نہیں نکلتا کہ لوگ جو اپنے معبود کی عبادت کرتے ہیں وہ عبادت نہیں، خواہش ہی کا ایک روپ ہے جسے احمقوں نے پرستش قرار دے دیا؟ اور اسی طرح کی بات غالب نے ایک اور شعر میں بھی کہی ہے۔

دیر و حرم آئینۂ تکرارِ تمنا　　واماندگیِ شوق تراشے ہے پناہیں

یعنی دیر و حرم عبادت کے مرکز نہیں، تمناؤں اور خواہشوں کی تکرار کی صورتیں ہیں۔ اسی مفہوم کا ایک اظہار یہ مصرع بھی ہے:

خواہش کو احمقوں نے پرستش دیا قرار

خود غلط بود آنچہ ما پنداشتیم۔ پہلے مصرع کا یہ مطلب تھا ہی نہیں کہ شعر کے متکلم کی خواہش کو لوگ پرستش قرار دے رہے ہیں، بلکہ اس کے برعکس مطلب یہ نکل رہا ہے کہ شعر کا متکلم لوگوں کی پرستش کو خواہش قرار دے رہا ہے۔ وہ اپنے اوپر لگائے جانے والے کسی الزام کی تردید نہیں کر رہا ہے بلکہ خود لوگوں پر الزام لگا رہا ہے کہ وہ اپنے معبود کی پرستش محض اس لیے کرتے ہیں کہ اس معبود سے ان کی ذاتی خواہشیں وابستہ ہوتی ہیں اور انھیں امید ہوتی ہے کہ اس پرستش اور اظہار نیاز کے صلے میں وہ ان کی ہر خواہش پوری کرے گا۔ اصل چیز خواہش ہے جس کی تکمیل بلکہ اظہار کا بھی ایک ذریعہ پرستش ہے۔

پہلے مصرع کی اس قلب ماہیت کے ساتھ ہی بہتر مفہوم کے لیے شعر کے وہ تقاضے جن کا ذکر اوپر آچکا ہے، پورے ہونے لگتے ہیں:-

(الف) دوسرے مصرع کے سوال کا جواب نفی میں ہے، یعنی میں اس بت بیداد گر کو پوجتا نہیں ہوں۔ ظاہر ہے جب لوگوں کا اپنے معبود کی پرستش کرنا پرستش نہیں ہے تو میرا اپنے محبوب کو چاہنا پرستش کیوں ہوگا۔

(ب) یہ نفی حتمی اور غیر متنازعہ فیہ بھی ہے۔ شعر میں کہیں اس کا اشارہ تک نہیں ہے کہ لوگوں کا کہنا ہے کہ میں محبوب کو چاہتا نہیں، پوجتا ہوں سب سے بڑھ کر یہ کہ اگر کوئی شخص کسی معبود کی پرستش کا دعویٰ کرتا ہے تو یہ دعویٰ البتہ متنازعہ فیہ ہو سکتا ہے، لیکن اگر وہ پرستش کا انکار کرتا ہے تو یہ انکار متنازعہ فیہ نہیں ہو سکتا، اس لیے کہ یہ انکار خود بخود منکر کو پرستش کے دائرے سے باہر کر دیتا ہے۔ غرض یہ امر مسلّم ہے کہ میں اپنے محبوب کو پوجتا نہیں ہوں۔

(ج) اگر یہ نفی پہلے مصرع میں کہی ہوئی بات کی دلیل کیونکر ہو سکتی ہے؟ اس کا جواب بھی آسانی سے مل جاتا ہے، اس لیے کہ اس نفی سے ایک اثبات کی تراوش ہو رہی ہے، وہ یہ کہ میں محبوب کو پوجتا نہیں بلکہ اس سے محبت کرتا ہوں۔ محبوب سے میری ذاتی خواہشوں کی تکمیل وابستہ ہے اور مجھے امید ہے کہ میری محبت اور نیازمندی کے صلے میں وہ میری خواہشیں پوری کرے گا۔ عاشق ہونے کی حیثیت سے میں اپنے محبوب کے چشم و ابرو کے اشارے پر چلتا ہوں۔ اس کی مرضی سے سرمو انحراف نہیں کرتا۔ اس کا کامل اطاعت گزار اور وفادار ہوں۔ کبھی اس کے تصور سے خالی نہیں رہتا۔ وہ میری ہر فکر بلکہ میرے پورے وجود کا مرکز ہے۔ اس کے سوا مجھے کسی اور شے کی طلب نہیں۔ لیکن کیا میں اس کو پوجتا ہوں؟ یقیناً نہیں۔ کیا خواہش کو پرستش قرار دینے والے

نادان بھی اپنے معبود سے ایسی ہی شدید وابستگی رکھتے ہیں جیسی میں اپنے محبوب سے رکھتا ہوں؟ یقیناً نہیں پھر جب میری وابستگی پرستش نہیں ہے تو ان کے دعوائے پرستش کی کیا حیثیت رہ جاتی ہے؟

اب آپ نے دوسرے مصرع کے استفہام انکاری کا وزن دیکھا؟ اب یہ بے شک غالب کا شعر معلوم ہوتا ہے۔

آپ نے یہ بھی دیکھا کہ شعر کے دونوں مصرعوں کا اصل مفہوم مروجہ مفہوم کے برعکس ہے۔ پہلے مصرع میں "خواہش" اور "پرستش" کے الفاظ شعر کے متکلم سے متعلق نہیں بلکہ ان اہلِ دنیا سے متعلق ہیں جنھیں متکلم "احمقوں" کے لفظ سے یاد کرتا ہے۔ دوسرے مصرع میں متکلم کی اپنے محبوب کے ساتھ نیازمندی اہلِ دنیا کی نظروں میں پرستش نہیں بلکہ خواہش ہے اور یہ امر اہلِ دنیا کے نزدیک بھی غیر متنازعہ ہے کہ متکلم اس بت بیداد گر کو پوجتا نہیں ہے۔

دوسرے مصرع کی دلیل میں مزید قوت "بت بیداد گر" کے فقرے سے آتی ہے۔ محبوب کو صریحاً "بت" کہا جا رہا ہے جس سے پرستش کا اشتباہ ہوتا ہے لیکن اس کے باوجود کوئی محبوب سے اس وابستگی کو پرستش نہیں سمجھتا۔ "بیداد گر" کی صفت ایک طرف تو انکارِ پرستش کو مزید حتمی کر دیتی ہے اس لیے کہ ظاہر ہے کوئی پجاری اپنے معبود کو "بیداد گر" نہیں کہے گا، دوسری طرف اسی صفت سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ مجھ کو محبوب سے کوئی فیض نہیں پہنچ رہا ہے۔ فی الحال

میری خواہش کی تکمیل کا کیا ذکر، وہ تو الٹا مجھ پر ظلم وستم کر رہا ہے۔ اس کے باوجود میں ثابت قدم ہوں۔ اگر لوگوں کو اپنے معبود کے ہاتھوں فیض یابی کے بجائے اسی طرح بیداد کا نشانہ بننا پڑے تو کیا وہ بھی میری طرح ثابت قدم رہ سکیں گے؟ پھر میں تو بدرجۂ اتم اپنے محبوب کی پرستش کا دعویٰ کر سکتا ہوں لیکن نہیں کرتا۔ کیونکہ اس ثباتِ قدم اور نیازمندی کے باوجود یہ حقیقت ہے کہ میں اس کو پوجتا نہیں ہوں بلکہ وہ میری خواہشات کا مرکز ہے۔ تو نادان اہلِ زمانہ کس منھ سے پرستش کا ادعا کرتے ہیں؟

خود پرستش کا حقیقی معیار کیا ہے؟ اس بحث میں الجھے بغیر بھی یہ بات ثابت ہے کہ میں دوسروں کے مقابلے میں پرستش سے قریب تر ہوں۔ یہ بھی ثابت ہے کہ میں اس بت کی پرستش نہیں کرتا اور یہی اس بات کی دلیل ہے کہ دوسرے بھی اپنے معبود کی پرستش نہیں کرتے بلکہ ان کی خواہش نے پرستش کا بھیس بنا رکھا ہے۔

میں اتنی عقل رکھتا ہوں کہ خواہش اور پرستش کا فرق سمجھ سکوں، لیکن میری تردیدی مثال سامنے ہوتے ہوئے بھی جن لوگوں نے خواہش کو پرستش قرار دے دیا، ان کو کیا کہا جائے!

شعر میں ان کو جو کہا گیا ہے اس سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ منافق یا ریاکار نہیں، محض فریب زدہ ہیں۔

تمہیں کہو کہ گزارا صنم پرستوں کا
بتوں کی ہو اگر ایسی ہی خو تو کیونکر ہو

پہلی قرات میں یہ شعر بہت نرم الفاظ میں اور بالواسطہ محبوب سے شکایت کر رہا ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ محبوب کا ستایا ہوا کوئی عاشق عاجز آکر محبوب کو اس کی بدخوئی کی طرف متوجہ کر رہا ہے لیکن بڑے لطیف انداز میں۔ وہ براہ راست حرفِ شکایت زبان پر نہیں لاتا کہ تمہارا رویہ ہمارے ساتھ بہت خراب ہے اور اس رویے کی وجہ سے ہماری زندگی دوبھر ہو گئی ہے، بلکہ اس مقصد کے لیے وہ بتوں اور ان کے پوجنے والوں کی تمثیل سے کام لیتا ہے۔ وہ یہ نہیں بتاتا کہ تمہاری خو کیسی ہے لیکن "ایسی ہی خو" کے الفاظ سے اندازہ ہو سکتا ہے کہ نامہربانی اور عاشق آزاری کے ذیل کا ہر رویہ "ایسی ہی خو" میں مضمر ہے۔ وہ یہ بھی نہیں بتاتا کہ تمہارے اس طرزِ عمل کا ہم پر کیا اثر ہو رہا ہے، لیکن "گزارا.... کیونکر ہو" کے سوال میں یہ اظہار چھپا ہوا ہے کہ تمہارا یہ رویہ ناقابلِ برداشت ہے۔ اور اسی اظہار میں یہ فخریہ دعویٰ بھی موجود ہے کہ اس کے باوجود ہم قتبار۔ عشق میں ثابت قدم ہیں۔ اور چونکہ تمثیل بتوں اور صنم پرستوں کی ہے اس لیے اسی سوال میں یہ اظہار بھی مضمر ہے کہ ہم کو تم سے پرستش

کی حد تک محبت ہے۔

ایک سیدھے سادے سوال میں اتنے مضمرات! شعر کی خوبی میں کلام نہیں۔ آپ چاہیں تو یہیں پر رک جائیں، غالب کو اس معنی خیز سوال کی داد دیں، اور غزل کے اگلے شعر کی طرف متوجہ ہو جائیں۔ لیکن اس صورت میں یہ شعر آپ کو مخاطب کر کے خود اپنے آپ کو دہرا دے گا۔

تمہیں کہو کہ گزارا صنم پرستوں کا
بتوں کی ہو اگر ایسی ہی خو تو کیونکر ہو؟

اور اس وقت صنم پرستوں سے مراد غالب کے متحرک معنی والے اشعار ہوں گے (جن میں سے ایک یہ شعر بھی ہے) "ایسی ہی خو" سے ان اشعار کا سرسری مطالعہ، اور "بتوں" سے خود آپ مراد ہوں گے!

آپ دیکھ رہے ہیں کہ اب بھی اس شعر میں چند باتیں غور طلب ہیں:

(الف) اظہارِ مطلب کے لیے بتوں اور صنم پرستوں کو وسیلہ بنایا گیا ہے۔

(ب) اس بالواسطہ اظہار پر بس کرنے کے بجائے مطلب کو مزید بالواسطہ کر دیا گیا ہے، یعنی یہ نہیں کہا گیا ہے کہ بتوں کی خو کیسی ہو اور نہ یہ بتایا ہے کہ صنم پرستوں پر یہ خو کیا اثر کرے گی۔

(ج) اس مزید بالواسطہ اظہار کے لیے سوال کا پیرایہ اختیار کیا گیا ہے۔

(د) "تمہیں کہو" کہہ کر اس سوال کے جواب کی پوری ذمہ داری اُس

پر ڈال دی گئی ہے جس سے سوال کیا جا رہا ہے۔

(۵) صرف ذمہ داری ہی نہیں ڈالی گئی ہے "نہیں کہو" کا فقرہ جواب کے لیے اصرار بھی کر رہا ہے۔

اور حقیقت یہ ہے کہ شعر کے جو مضمرات ابھی تک سامنے آئے انھوں نے شعر کے مفہوم کو بظاہر جتنا بھی مکمل کر دیا ہو لیکن خود اس سوال کا جواب اب بھی نہیں ملا۔ درحالے کہ غالب کے سوالیہ اشعار میں سوال کے مضمرات سے زیادہ اہم وہ مضمرات ہوتے ہیں جو سوال کے جواب (یا جوابات) سے وابستہ ہوتے ہیں، اور اکثر شعر کا اصل مفہوم جواب ہی کے مضمرات سے نکلتا ہے۔ اور انھیں مضمرات در مضمرات کی وجہ سے غالب کے یہاں وہ معنوی تحرک پیدا ہوتا ہے جس کا ذکر ان صفحات میں بار بار آیا ہے۔

تو اس سوال کا جواب کیا ہے؟

(۱)

(الف) بنیادی سوال یہ ہے کہ جس طرح تم ہم کو ستا رہے ہو اگر اسی طرح بُت اپنے پوجنے والوں کو ستانے لگیں تو کیا ہو؟ صنم پرستوں کا گزارا کیونکر ہو؟ یہ بظاہر ضمنی سوال ہے۔

(ب) لیکن اس ضمنی سوال میں یہ بنیادی جواب چھپا ہوا ہے کہ ایسی صورت میں صنم پرستوں کا گزارا نہیں ہو سکتا۔

(ج) لیکن اس بنیادی جواب کے اندر سے ایک اور سوال — قدرے

تشویشناک سوال ۔ یہ اٹھاتا ہے ۔ اگر صنم پرستوں کا گزارا نہیں ہو سکتا تو ان کا ردِ عمل کیا ہوگا؟

(د) یہ سوال جتنا تشویشناک ہے اس کا جواب بھی اتنا ہی ۔۔۔ بلکہ زیادہ ۔ تشویشناک ہے ۔ وہ یہ کہ اس صورت میں صنم پرست اپنے بتوں سے آزردہ اور بدگمان ہو جائیں گے ۔

(ہ) اور اس جواب کے ساتھ ہی اگر آپ اس شعر کے مخاطب کا تصور صادق کر سکیں تو آپ کو اس کی پیشانی پر پسینے کی بوندیں نظر آجائیں گی ، اس لیے کہ یہ جواب جس سوال ۔ تشویشناک نہیں ، خوفناک سوال ۔ کو سامنے لا رہا ہے وہ یہ ہے کہ اس آزردگی اور بدگمانی کے نتیجے میں صنم پرستوں کا رویہ بتوں کے ساتھ کیا ہوگا :

(و) جواب بھی اتنا ہی خوفناک ہے ۔ صنم پرستوں کا بدیہی ردِ عمل یہ ہوگا کہ وہ بتوں کی پرستش ترک کر دیں گے ۔ "تراشیدم" اور "پرستیدم" کی منزلیں گزرنے کے بعد عجب نہیں کہ "شکستم" کی نوبت آجائے ۔ یہ نہ بھی ہو تو کم سے کم اتنا یقینی ہے کہ بتوں کی کوئی حیثیت باقی نہ رہے گی، اس لیے کہ ان کی گرمیِ بازار انھیں پجاریوں کے دم سے ہے ۔ اگر یہ پجاری برگشتہ ہو گئے تو بت کہیں کے نہ رہیں گے ۔

(ز) اور یہاں آ کر شعر کا سوال ایک حیرت خیز پہلو اختیار کرتا ہے اور اچانک اس کی قلبِ ماہیت ہو جاتی ہے ۔ پوچھا یہ گیا تھا کہ صنم پرستوں کا

گزارا کیونکر ہو لیکن جواب دینے والے کے سامنے سوال یہ ہے کہ خود بتوں کا گزارا کیونکر ہوگا؟

(ج) اور ہم کچھ نہیں کہتے "تمھیں کہو" بتوں اور ستم پرستوں کا ذکر تو ایک پردہ تھا، بات ہماری تمھاری ہے، ہم تمھارے عاشق ہیں پجاری نہیں، تم صرف محبوب ہو، معبود نہیں۔ پھر اگر تمھاری یہی خو رہی اور ہم گزارا نہ کر سکے تو ....؟

(د) "تمھیں کہو"!

(۳)

آپ نے دیکھا کہ ایک معصوم سا سوال کس طرح خاموشی سے بڑھتے بڑھتے سراپا تہدید ہو گیا اور لہجے کی نرمی ویسی کی ویسی رہی۔ لہجے کی اسی نرمی کی وجہ سے شعر کے متکلم پر آدابِ عشق کی خلاف ورزی کا الزام عائد نہیں ہوتا۔ اور آپ جب بھی چاہیں اس تہدید پر التجا کا غلاف چڑھا سکتے ہیں۔

ستم پرستوں کا بتوں کے ساتھ جو بھی رویہ ہو، ہم تو اب بھی تمھیں سے دادخواہ ہیں۔ "ایسی ہی خو" کے باوجود ہم تم سے شکایت نہیں کر رہے ہیں، ہم تو صرف یہ جاننا چاہتے ہیں کہ ہمارے گزارے کی صورت کیا ہوگی۔ "تمھیں کہو"۔

التجائی لب و لہجہ ہے۔ مگر اس لہجے میں لپٹی ہوئی تہدید کو کیا کیجیے۔

لیکن کیا یہ ضروری ہے کہ ہم اس شعر میں بتوں اور صنم پرستوں کے کنایے کو محبوب اور عاشقوں ہی کی طرف لے جائیں ؟ اس شعر میں نئی قوت اس وقت آتی ہے جب اس میں خطاب عاشق کا محبوب سے نہیں بلکہ بندے کا خدا سے مانا جائے۔

اے خدا! ۔ اور پھر وہی سوال در سوال اور جواب در جواب لیکن اب جوابوں کے مضمرات تہدیدی نہیں ہیں۔ اب پورے شعر کا لہجہ فریادی ہو جاتا ہے۔

اے خدا! صنم پرست تو اپنے بتوں سے برگشتہ ہو سکتے ہیں، ایک بت کو چھوڑ کر دوسرے بت کی پرستش شروع کر سکتے ہیں، سب بتوں کو ترک کر کے تیرے حلقۂ عبادت میں آ سکتے ہیں، لیکن ہم کو اگر تیری بندگی میں رہ کر چین نصیب نہ ہوا تو ہم کہاں جائیں، ہمارا گزارا کیونکر ہو ؟

"ایسی ہی خو" کا فقرہ اب زیادہ مبہم ہے، اور اسی وجہ سے اس سوال میں شکایت کا انداز اور بھی لطیف ہو جاتا ہے۔ اس سوال سے یہ تین باتیں تو ظاہر ہی ہیں :۔

(الف) جس سے سوال کیا جا رہا ہے اس کی خو ایسی ہی ہے۔

(ب) اس کے برخلاف بتوں کی خو ایسی نہیں ہے۔

(ج) سوال کرنے والا اس خو سے پریشان ہو چکا ہے۔

لیکن اس صورت میں کہ خطاب خدا سے ہے "ایسی ہی خو" سے مراد کیا ہے؟

محبوب کی حد تک تو اس سے بے توجہی، بے انصافی، ظلم و ستم، سبھی کچھ مراد ہو سکتا ہے لیکن خدا کی طرف ان ناپسندیدہ رویّوں کو نسبت نہیں دی جا سکتی۔ اس لیے اب "ایسی ہی خو" کا ابہام بہت کام آتا ہے۔ اب اس سے مراد خدا کی وہ مشیت اور فعالیت ہو سکتی ہے جو انسان کی سمجھ میں نہیں آتی اور مقدرات کی شکل اختیار کر کے انسان کو طرح طرح کی آزمائشوں اور مصائب میں مبتلا رکھتی ہے۔ اس کی زندگی کا ہر لمحہ اس خدا کی گرفت میں ہے جو حاضر ہے مگر غیب میں ہے، ناظر ہے مگر خود نظر نہیں آتا۔ جرم و سزا کا خدائی نظام انسان کو چاروں طرف سے گھیرے ہوئے ہے مگر اس نظام کا خالق کبھی خواب میں بھی انسان کے روبرو نہیں ہوتا۔ اگر بت اسی طرح اپنے پجاریوں کی نظروں سے غائب ہو جائیں؟ آپ دیکھ رہے ہیں کہ "ایسی ہی خو" کا دائرہ پھیلتا چلا جا رہا ہے۔ اس دائرے کو سمیٹ کر یہ کہا جا سکتا ہے کہ خدا کے حلقۂ بندگی میں آ کر زندگی اتنی آسان نہیں معلوم ہوتی جتنی بتوں کی پرستش میں معلوم ہوتی ہے۔ خدا کے حلقۂ بندگی میں آنے کے بعد انسان خود کو بہت سے بندھنوں میں جکڑا ہوا محسوس کرتا ہے اور ساتھ ہی یہ بھی محسوس کرتا ہے کہ ان بندھنوں میں اسے خدا نے جکڑا ہے۔

اے خدا! صنم پرستوں کو اپنے بتوں کے ہاتھوں وہ کچھ نہیں سہنا پڑتا ہے۔ جو تیری مشیت کی بدولت ہمیں سہنا پڑتا ہے۔ اے خدا! بندگی میں مرا بھلا نہ ہوا۔

اب "گزارا کیونکر ہو" کے فقرے میں تہدیدی انداز کے بجائے ایک طرح کا نازِ بندگی آ جاتا ہے کہ کہیں ایسا نہ ہو ہم تجھ سے برگشتہ ہو کر صنم پرست ہو جائیں۔ اور اس نازِ بندگی میں زور اس لیے پیدا ہوتا ہے کہ خدا کو سب سے زیادہ ناگوار یہ امر ہے کہ اس کو چھوڑ کر کسی اور کو معبود بنا لیا جائے۔

غرض وہی شعر جو ارضی اور بشری سطح پر شہرآشوب کے اعتبار سے تہدیدی تھا۔ الوہی سطح پر آ کر مضرات میں بھی ادب کے تقاضوں کو پورا کرتا ہے۔ اور اس ادب کا سب سے بڑا اظہار یہ ہے کہ شکووں کا ایک دفتر "بتوں کی سودا گر ایسی ہی خو" میں بند کر دیا گیا ہے۔

قفس میں ہوں گر اچھا بھی نہ جانیں میرے شیون کو
مرا ہونا برا کیا ہے نواسنجانِ گلشن کو

ا۔ "یعنی مجھے گرفتارِ محن اور سرگرمِ نالہ و شیون دیکھ کر جو لوگ کہ شاد کام ہیں، وہ کیوں نفرت مجھ سے کرتے ہیں؟ ان کا میں کیا لیتا ہوں؟"
(نظم طباطبائی)

۲۔ مرا ہونا برا کیا ہے ..... یعنی کیونکہ میں قفس میں ہوں اور لطفِ چمن

چمن میں ان کا حصہ دار نہیں بن سکتا۔

(حسرت موہانی)

۳۔ "اور، تو میرے شیون میرے نالہ و شیون سے اسیرانِ گلشن کو عبرت حاصل کرنی چاہیے۔ اور چونکہ یہ حصول عبرت کا فائدہ حاصل ہوتا ہے اسلئے مجھ کو اچھا سمجھنا چاہیے۔ مگر باایں ہمہ اگر وہ مجھ کو اچھا بھی نہ سمجھیں تو برا بھی نہ جانیں، کیونکہ میں خود بھی آفت زدہ ہوں، قفس میں ہوں ایسی کا میرے ہونے سے کیا بگڑتا ہے؟ کوئی میں آزاد تھوڑا ہی ہوں کہ کسی کا کچھ کر سکوں یا کسی کو میری آزادی پر حسد اور رشک آئے، یا مجھے اپنا شریکِ صحبت سمجھ کر برا جانیں۔"

(عبدالباری آسی)

۴۔ "باغ میں چہچہے کرنے والے آزاد طائروں کو میرے نالے پسند بھی نہ ہوں تو میرے باغ میں رہنے سے ان کا کیا بگڑتا ہے۔ اول تو ان کو میری حالت سے عبرت حاصل کرنی چاہیے اور یہ نہیں ہے تو بھی اس لیے کہ میں مبتلائے قفس ہوں یعنی وہ یہی سمجھ کر مجھے گلشن میں پڑا رہنے دیں کہ یہ خود بلائے اسیری میں مبتلا ہے، باغ سے نکل جانے کی زحمت اسے نہ دینی چاہیے۔ میں نہ ان کی رنگ رلیوں میں شریک ہوں نہ ان کے عیش میں خلل انداز۔ ایک گوشے میں پڑا ہوں۔"

(نجود موہانی)

۵۔ "نواسنجانِ گلشن اگر میرے نالہ و شیون کو پسند نہیں کرتے تو بھی میرے وجود سے ان کا کیا نقصان ہے؟ میں گرفتارِ قفس ان کی ہم نوائی کا تو دعویٰ نہیں کرتا۔ ان کے لطفِ صحبت میں تو مخل نہیں۔"

(ناطق گلاؤٹھوی)

۶۔ "بلبلوں اور قمریوں (نواسنجانِ گلشن) کو مجھ سے ناراض ہونے کی کوئی وجہ نہیں ہے۔ یہ سچ ہے کہ میں قفس میں نالہ و فریاد کر رہا ہوں مگر اس سے ان کی آزادی اور مسرتوں میں تو کوئی حرج واقع نہیں ہوتا۔ پھر میری موجودگی انھیں کیوں بری لگتی ہے؟ بنیادی تصور: عذرِ موجودگی در گلشن۔"

(یوسف سلیم چشتی)

ان شرحوں میں سے کسی کی بھی درستی میں کلام نہیں۔ لیکن اس میں بھی کلام نہیں کہ ان سب شرحوں میں وہی بات الفاظ بدل کر نثر میں دہرائی جا رہی ہے جو شعر میں وزن کی قید کے ساتھ کہی گئی ہے، یعنی نواسنجانِ گلشن کو اگر میرا شیون ناپسند بھی ہو تو اب جبکہ میں قفس میں اسیر ہوں ان کو میرا وجود کیوں ناگوار ہے؟

شعر سوال کی صورت میں ہے اور شرحیں اس سوال کا جواب نہیں

دے رہی ہیں۔ اب یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ غالب کے بیشتر سوالیہ شعروں میں جب تک سوال کا تجزیہ نہ کر لیا جائے اس وقت تک شعر کا مفہوم مکمل نہیں ہو سکتا۔ انھیں صفحات میں آپ نے کئی جگہ دیکھا کہ جن شعروں میں کوئی سوال نہیں کیا گیا ہے ان میں بھی مفہوم تک پہنچنے کا مناسب طریقہ اکثر یہی ثابت ہوتا ہے کہ ان شعروں سے پیدا ہونے والے سوالوں اور ان کے امکانی جوابوں پر غور کیا جائے یہاں تک کہ ظاہری الفاظ کی تہوں میں چھپے ہوئے غیر ملفوظی مفاہیم سامنے آجائیں۔ پھر جب پورا شعر ہی سوال کی صورت میں ہو تو اس سوال پر غور کرنا اور اس کا جواب تلاش کرنا اور بھی ضروری ہو جاتا ہے۔ چنانچہ آپ دیکھیں گے کہ زیرِ گفتگو شعر کے سوال کا جائزہ ہم کو کس طرح صحیح مفہوم تک پہنچاتا ہے۔

---

(۱)

شعر کی موجودہ صورت حال یہ ہے:

(الف) میں قفس میں ہوں۔

(ب) یعنی میں گلشن میں نہیں ہوں اور اب نواسنجانِ گلشن کی کی صحبت سے دور ہوں۔

(ج) بالفرض وہ میرے شیون کو اچھا نہیں سمجھتے تو اب میری اسیری کے بعد انھیں میرے شیون سے بھی نجات مل گئی ہے۔ اس

لیے کہ اب گلشن میں نہ میں ہوں نہ میرا شیون۔

(د) اس کے باوجود نوا سنجانِ گلشن کو میرا ہونا ناگوار ہے، جب کہ اب ان کے لیے میرا ہونا نہ ہونا اور شیون کرنا نہ کرنا برابر ہے۔

(ہ) آخر اس ناگواری کا سبب کیا ہو سکتا ہے؟

آپ نے ایک بات محسوس کی؟ پہلے مصرع سے ظاہر ہو رہا تھا کہ نوا سنجانِ گلشن کو میرا شیون ناگوار ہے، مگر دوسرا مصرع شیون کا ذکر نہیں کرتا بلکہ بتا رہا ہے کہ نوا سنجانِ گلشن کو میرا ہونا یعنی میرا وجود ناگوار ہے۔ وہ وجود قفس ہی میں سہی۔

ناگواری کے سبب میں یہ تبدیلی کیوں؟ یہ ایک نیا سوال ہے۔

ایسا تو نہیں ہے کہ ناگواری کے سبب میں اس تبدیلی کا تعلق صورت حال میں تبدیلی سے ہو؟ صورتِ حال میں تبدیلی یہ ہوئی ہے کہ اب میں قفس میں ہوں۔ لہذا شعر کی صورتِ حال پر مزید غور کرنا ضروری ہو جاتا ہے۔

شعر کی موجودہ صورتِ حال کے ذکر ہی سے یہ بھی معلوم ہو جاتا ہے کہ اس سے پہلے صورتِ حال کیا تھی۔ آئیے گذشتہ سے موجودہ صورتِ حال تک کا ایک جائزہ لیا جائے:

(الف) پہلے میں بھی نوا سنجانِ گلشن کے ساتھ گلشن میں تھا اور آزاد تھا۔

(ب) دوسرے اہلِ گلشن نوا سنجیاں کرتے تھے۔

(ج) میں شیون کرتا تھا۔

(د) نواسنجانِ گلشن میرے نشیمن کو ناپسند کرتے تھے۔

(ہ) یعنی انھیں میرا گلشن میں رہ کر نشیمن کرنا گوارا نہیں تھا۔

(و) پھر یوں ہوا کہ مجھے گلشن سے گرفتار کر لیا گیا۔

(ز) اب میں گلشن میں نہیں، قفس میں ہوں۔

(ح) نواسنجانِ گلشن اب بھی گلشن میں ہیں اور آزاد ہیں۔ اب وہ ہیں اور ان کی نواسنجیاں۔ اب گلشن میں نہ میں ہوں نہ میرا نشیمن۔

(ط) اب تو نواسنجانِ گلشن کو اطمینان ہو جانا چاہیے۔ اب تو ان کی رنجش کا کوئی جواز نہیں۔

(ی) لیکن باوجود اس کے کہ میں قفس میں ہوں اور میرا نشیمن ان کی نواسنجی میں مخل نہیں ہے، انھیں میرا ہونا برا لگ رہا ہے۔

(ک) کیا میرے قفس میں رہنے سے بھی وہ مطمئن نہیں ہوئے؟ کیا انھیں سرے سے میرا وجود ہی ناگوار ہے؟

(ل) کیوں؟

آپ نے دیکھا کہ سوال نہ صرف برقرار ہے بلکہ کچھ اور بھی پیچیدہ ہو گیا ہے۔ اور اس طوالت کے بعد بھی شعر کا مفہوم سامنے نہیں آیا۔ البتہ اتنا اندازہ ہو گیا کہ شعر کا مفہوم اسی وقت سامنے آ سکتا ہے جب اس سوال کا جواب مل جائے۔

اور اس سوال کا جواب شعر ہی کے اندر موجود ہے۔ لیکن یہ جواب

اسی شعر سے پیدا ہونے والے ایک نئے سوال سے ملتا ہے۔ اس نئے سوال کا جواب بھی شعر ہی کے اندر موجود ہے۔ اور شعر کا اصل مفہوم اسی نئے سوال کے جواب میں پنہاں ہے۔

اس سوال و جواب کے لیے ہمیں یہ دیکھنا ہے کہ شعر کے متکلم اور نواسنجان گلشن میں فرق کیا ہے:

(الف) دوسرے نواسنجیاں کرتے ہیں۔

(ب) میں شیون کرتا ہوں۔

(ج) یعنی میری آواز دوسروں سے الگ اور منفرد ہے۔

(د) دوسروں کو آزاد رہنے دیا گیا، مجھے گرفتار کر لیا گیا۔

(ہ) نیا سوال یہ ہے کہ آخر میں ہی کیوں گرفتار کیا گیا؟

(و) جواب شعر کے اندر ہی موجود ہے۔ خصوصی طور پر مجھ کو اس لیے گرفتار کیا گیا کہ میں نواسنجی نہیں، شیون کرتا ہوں۔ میری آواز منفرد ہے منفرد ہی نہیں، سب سے بہتر بھی۔

(ز) میری گرفتاری اس کا ثبوت ہے کہ گرفتار کرنے والے کے نزدیک میں گلشن میں سب سے زیادہ خوش نوا تھا اور میرا شیون سب سے زیادہ پُرتاثیر تھا۔

یہیں خوش نوائی اور اسیری کے تعلق پر چند شعر بھی سن لیجیے:

چھوٹتا کب ہے اسیر خوش بیاں　　قید سے اپنی رہائی ہو چکی　　(میر)

گل و گلچیں کا گلہ بلبلِ خوش لہجہ نہ کر
تو گرفتار ہوئی اپنی صدا کے باعث

(میرزا خانی نوازش)

ہمیں خبر تھی کہ شرطِ نوا گری کیا ہے
وہ خوش نوا گلۂ قید و بند کیا کرتے

(فیض احمد فیض)

اور ہمیں یہ شیون اور نواسنجی کا فرق بھی سمجھ لینا چاہیئے۔

شیون فطری اور حزنیہ نغمہ ہے جس کا محرک غم ہے۔ شیون میں تصنع کو دخل نہیں، یہ دل سے نکلی ہوئی آواز ہے۔ نواسنجی کا مطلب ہے نواؤں کو تولنا، یعنی نواسنجی فطری شیون کے برخلاف کوشش کر کے بنائی ہوئی دھن کا گانا ہے۔ شیون کی تاثیر نواسنجی سے زیادہ ہے۔ مختصراً یوں سمجھا جا سکتا ہے کہ شیون اور نواسنجی میں آمد اور آورد کا فرق ہوتا ہے۔

اب آپ نے دیکھا کہ شعر کا اصل مفہوم کیا نکل رہا ہے:

(الف) نواسنجانِ گلشن کو بھی احساس تھا کہ میرا شیون ان کی نواسنجیوں سے بہتر ہے۔

(ب) اپنے احساسِ کمتری کو چھپانے کے لیے وہ میرے شیون پر ناپسندیدگی کا اظہار کرتے تھے۔

(ج) ان کا مقصد یہ تھا کہ میں شیون کرنا چھوڑ دوں تاکہ ان کی

نوا سنجوں کا بھرم قائم رہ جاتا۔

(د) لیکن میری گرفتاری نے میری برتری اور ان کی کمتری ثابت کر دی۔

(ہ) میرا قفس میں ہونا ان کو مستقل احساسِ کمتری میں مبتلا کیے ہوئے ہے اس لیے کہ یہ اس کا مستقل ثبوت ہے کہ سب سے زیادہ خوش نوا گلشن کے نوا سنجوں میں سے کوئی نہیں، بلکہ وہ ہے جو قفس میں ہے۔

(و) جب تک میں قفس میں ہوں وہ اسی احساسِ کمتری میں مبتلا رہیں گے۔

(ز) میرا قفس میں ہونا ان کو میرے گلشن میں ہونے سے بھی زیادہ ناگوار ہے اس لیے کہ پہلے بات صرف گلشن کے اندر اور نوا سنجانِ گلشن تک محدود تھی مگر اب گلشن کے باہر بھی میری برتری مسلّم ہے۔

(ح) میں گلشن میں رہوں یا قفس میں، دونوں صورتیں نوا سنجانِ گلشن کی آزردگی کا باعث ہیں اس لیے اب انھیں میرا وجود ہی ناگوار ہو رہا ہے۔

"قفس میں ہوں" کا فقرہ پہلے بظاہر رحم طلبی کے لیے معلوم ہو رہا تھا لیکن اب اس کا مفہوم بدل گیا۔ پہلے ایسا معلوم ہوتا تھا کہ میرے قفس میں ہونے سے نوا سنجانِ گلشن کی آزردگی ختم ہو جانا چاہیے لیکن اب ظاہر ہے کہ میرا قفس میں ہونا ان کی مزید اور مستقل آزردگی کا موجب ہے۔

(۲) آپ چاہیں تو شعر کے مفہوم میں اور پہلو بھی تلاش کر سکتے ہیں۔ مثلاً یہ کہ کہنے والا اپنی برتری کا یا اپنی برتری پر خوشی کا اظہار نہیں کر رہا ہے بلکہ اسے اپنے ساتھیوں کی آزردگی کا افسوس ہے اور یہ اس کی عالی ظرفی ہے کہ وہ خود کو اپنے ساتھیوں کی آزردگی کے اصل سبب سے لاعلم ظاہر کر رہا ہے یا یہ کہ کہنے والا حقیقتاً خود بھی اپنے کمال سے بے خبر ہے اس لیے کہ یہ کمال اس کی ذات کا جز ہے جس میں اس کی شعوری کوشش یا اکتساب کا دخل نہیں، اسی لیے اس کی سمجھ میں نہیں آرہا ہے کہ نواسنجانِ گلشن کے لیے اس کے ہونے میں کیا برائی ہے۔

(۳) بہرحال یہ یقینی ہے کہ وہ پہلے ہی سے غم نصیب تھا، اسی لیے وہ گلشن میں شیون کرتا تھا۔ اسیری نے اس کے غم کو بڑھا دیا، اور اپنے ساتھیوں کی آزردگی کا احساس اس غم میں اور بھی اضافہ کر رہا ہے۔ غم ہی اس کے شیون میں اثر لاتا ہے لہٰذا جتنا جتنا غم بڑھتا جائے گا اتنا اتنا شیون کا اثر بڑھتا جائے گا۔ شیون کے اثر میں اضافے کے ساتھ ساتھ رہائی سے مایوسی بڑھتی جائے گی، اسیری مستحکم تر ہوتی جائے گی، اور اسی کے ساتھ ساتھ نواسنجانِ گلشن آزردہ تر ہوتے جائیں گے اور اس کا غم بڑھتا جائے گا۔

اور اسی کے ساتھ ساتھ شعر کی معنویت متحرک تر ہوتی جائے گی۔

ہر یک مکاں کو ہے مکیں سے شرف اسدؔ
مجنوں جو مر گیا ہے تو جنگل اداس ہے

شارحین نے اس شعر میں بھی "خانۂ مجنونِ صحرا گرد... الخ" کی طرح جنگل کو مجنوں کا مکان فرض کر کے شعر کا مطلب یہ بیان کیا ہے کہ ہر ایک مکان مکین سے مشرف ہوتا ہے چنانچہ مجنوں کے مرنے پر اس کا "مکان" یعنی جنگل اداس ہے۔ اس صورت میں شعر کی بے لطفی ظاہر ہے اور اس بے لطفی کا سبب یہی ہے کہ یہ شرح اس مفروضے کے تحت کی گئی ہے کہ مجنوں کا مکان جنگل تھا اور مجنوں کے مرنے پر جنگل کا اداس ہونا اس مسلمہ حقیقت کی بنا پر ہے کہ

"ہر ایک مکان کو ہے مکیں سے شرف"

لیکن کیا واقعی اس شعر سے محض ایک مسلمہ حقیقت کا اثبات ہو کر رہ جاتا ہے؟ اور کیا واقعی یہ شعر اس مسلمہ حقیقت کا اثبات کرنے میں کامیاب ہے؟ دونوں سوال کا جواب نفی میں ہے۔ پہلے مصرع میں مسلمہ حقیقت یہ بیان کی گئی ہے کہ ہر مکان کو مکین سے شرف ہوتا ہے، مگر دوسرے مصرع میں ذکر مجنوں کے مکان کا نہیں بلکہ جنگل کا کیا جا رہا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہاں مسلمہ حقیقت کا اثبات نہیں ہوا۔ یہ تو اس مسلمہ حقیقت کے برخلاف ایک استثنائی صورتِ حال کا ذکر ہے کہ مجنوں کے مرنے پر اس کے مکان کے بجائے جنگل اداس ہے۔ اور اسی سے شعر کے مفہوم کا

رخ بدل جاتا ہے کہ اس میں کسی معمولی بات کے بجائے ایک غیر معمولی بات کا اظہار کیا گیا ہے۔

(۱) واقعہ یہ ہے کہ مجنوں کا مکان تو وہی تھا جسے ترک کر کے وہ جنگل میں آ گیا۔ جنگل مجنوں کا مکان نہیں تھا۔ اور شعر میں کیفیت بھی اسی وقت پیدا ہوتی ہے جب اس حقیقت کو تسلیم کر لیا جائے کہ جنگل مجنوں کا مکان نہیں تھا۔ اب شعر میں حیرت کا پہلو آ جاتا ہے کہ چونکہ ہر مکان کو مکین سے شرف ہوتا ہے اس لیے مجنوں کے مرنے پر اس کے مکان کو اداس ہونا چاہیے تھا لیکن ہوا یہ کہ مکان کے بجائے جنگل اداس ہے۔ اب شعر کا زور اس مسلمہ حقیقت کے اثبات میں صرف نہیں ہو رہا ہے کہ "ہر ایک مکان کو ہے مکیں سے شرف" بلکہ اثبات اس کا ہو رہا ہے کہ مجنوں کی وحشتِ عشق اتنی کامل تھی کہ مکان سے اس کا تعلق بالکل ختم ہو گیا۔

اور مجنوں کے مرنے پر جنگل کا اداس ہونا اس لحاظ سے بہت اہم بات نہیں ہے کہ اس نے جنگل کو اپنا مکان بنا لیا تھا۔ جنگل کی اداسی اس لحاظ سے بہت اہم بات ہے کہ اس سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ جنگل نے مجنوں کو اپنے مکین کی حیثیت سے قبول کر لیا تھا۔ جنگل اس وحشت زدہ انسان سے اتنا مانوس ہو چکا تھا کہ اس کی موت پر اداس ہے۔

(۲) شاعری میں عام طور پر مجنوں کے ساتھ جنگل کا نہیں بلکہ صحرا کا ذکر آتا ہے۔ بظاہر دوسرے مصرع کی بہتر صورت یہ ہوتی۔

مجنوں جو مر گیا ہے تو صحرا اداس ہے

لیکن غالب نے سامنے کا لفظ "صحرا" چھوڑ کر "جنگل" کا لفظ استعمال کیا ہے۔ اور یہ شعر اسی لفظ کا متقاضی بھی ہے اس لیے کہ صحرا کے ساتھ پہلے ہی سے ایک سناٹے اور جمود کا تاثر وابستہ ہے اور یہ اداسی سے ملتا جلتا تاثر ہے برخلاف اس کے جنگل وحشی جانوروں اور ان کے ہمہمے کی دنیا ہے۔ مجنوں کی موت پر صحرا میں اداسی پھیلنے کا ذکر صورتِ حال کی تبدیلی کو اتنا نمایاں نہیں کرتا جتنا جنگل کی اداسی کا ذکر۔

(۳) صحرا اور جنگل میں سناٹے اور ہماہمی کا یہی فرق ذہن کو شعر کے ایک اور نکتے کی طرف منتقل کرتا ہے۔ وہ یہ کہ آج ہم کو جو ویران صحرا نظر آرہا ہے یہ دراصل زندگی اور صوت و صدا سے معمور جنگل تھا جو مجنوں کے مرنے کے بعد سے اداس ہو کر صحرا بن گیا ہے۔

کیا تنگ ہم ستم زدگاں کا جہان ہے

جس میں کہ ایک بیضۂ مور آسمان ہے

شعر کا دوسرا مصرع بہت غور طلب ہے اس لیے کہ اس کا مفہوم کئی شکلیں اختیار کرتا ہے اور یہ سب شکلیں پہلے مصرع کے گرد گھومتی ہیں جس کا بنیادی مفہوم یہ ہے کہ دنیا میں ہم پر بہت ستم ہوئے۔ اور صوتی آہنگ کے لحاظ سے پہلا مصرع اپنے معنی کی تصویر بھی ہے۔ "تنگ ہم ستم زدگاں" کے الفاظ میں جھٹکوں کی کیفیت پے درپے صدموں کا تاثر دیتی ہے۔

آسمان کو ظلم و ستم کا منبع سمجھا جاتا ہے لیکن ہم پر دنیا کے ہاتھوں اتنے ستم ہو گئے ہیں کہ ان کے مقابلے میں آسمان کے ستم کچھ بھی نہیں ہیں اور آسمان جو ستم کا بے کراں سمندر ہے اس خصوص میں ہماری دنیا کے سامنے ایک چیونٹی کے انڈے کے برابر ہے۔ یہ بڑا مبالغہ معلوم ہوتا ہے لیکن یہ مبالغہ انسانی احساسات کی نادیلی کے ذریعے عجیب و غریب طریقے سے کم ہوتا جاتا ہے۔ غالب کے بہت سے دوسرے شعروں کی طرح اس شعر میں بھی ایک معنوی تحرک اور تسلسل کی کیفیت موجود ہے۔ اور صرف دوسرے ہی مصرع میں نہیں، پہلے مصرع میں بھی، جو مفہوم کے اعتبار سے سپاٹ سا نظر آتا ہے، یہ کیفیت موجود ہے۔

"کیا تنگ ہم ستم زدگان کا جہان ہے" میں تنگی کا احساس اس ستم کی وجہ سے ہے جو شعر کے متکلم کو دنیا کے ہاتھوں اٹھانا پڑا ہے۔ دنیا کا ستم سبب ہے اور دنیا کی تنگی کا احساس اس سبب کا نتیجہ ہے۔ لیکن اسی سبب کا ایک اور نتیجہ بھی ہے جو اس نتیجے کے بالکل برعکس ہے۔ اور یہ دونوں نتیجے مل کر اجتماعِ ضدین کی بڑی دلچسپ مثال بن جاتے ہیں۔ غالب نے اس شعر میں اسی اجتماعِ ضدین سے روح پھونک دی ہے۔

(۱) منبع ستم ہونے کے لحاظ سے متکلم کو دنیا کے مقابلے میں آسمان کی وسعت بہت کم معلوم ہو رہی ہے۔ کیا اس کا مطلب یہ نہیں ہوا کہ منبع ستم ہونے کے لحاظ سے متکلم کو آسمان کے مقابلے میں دنیا کی وسعت بہت زیادہ معلوم ہو رہی ہے؟ لیکن اسی ستم کی وجہ سے اس پر دنیا تنگ بھی ہوتی جا رہی ہے۔ یہی دنیا بہ یک وقت اس کے لیے بے اندازہ وسیع بھی ہے اور بے حد تنگ بھی۔ دنیا اپنے ستم کے ساتھ جتنی وسیع

ہوتی جارہی ہے اتنی ہی تنگ ہوتی جارہی ہے۔ اب احساسات کے اس اجتماعِ ضدین کے مقابلے میں آسمان کو رکھ کر مبالغے کی تدریجی کمی کا تماشا دیکھا جا سکتا ہے۔

(۱) منبعِ ستم ہونے کے لحاظ سے دنیا جتنی بڑی ہوتی جارہی ہے آسمان اس کے مقابلے میں اضافی طور پر چھوٹا ہوتا جا رہا ہے۔

(ب) ہم پر جتنا ستم ہوتا جاتا ہے دنیا ہم پر اتنی ہی تنگ یعنی چھوٹی ہوتی جا رہی ہے۔

(ج) چونکہ آسمان ہمیں اپنی دنیا کے مقابلے میں پہلے ہی چھوٹا لگ رہا ہے اس لیے دنیا ہم پر جتنی تنگ ہوتی جارہی ہے آسمان بھی اسی تناسب سے اور زیادہ تنگ یعنی چھوٹا ہوتا جا رہا ہے۔

(د) اجتماعِ ضدین کی دونوں صورتوں میں آسمان چھوٹا ہو رہا ہے۔ دنیا کی وسعت اور تنگی کے احساس کے ہر کوندے کے ساتھ آسمان سمٹتا اور سکڑتا چلا جا رہا ہے یہ احساس جتنا مبہم اور شدید ہوگا آسمان کے گھٹنے کی رفتار اتنی ہی تیز ہوگی۔

(ھ) دنیا کے ستم اتنے بڑھ چکے ہیں، دنیا ہم پر اتنی تنگ ہو چکی ہے اور ستم رسیدگی کا احساس اتنا مبہم اور شدید ہو گیا ہے کہ آسمان کا وجود ہمارے لیے قریب قریب ختم ہو چکا ہے۔ وہ ہمیں ایک بیضۂ مور معلوم ہو رہا ہے۔ اور یہی دنیا کے ستم اور ہم پر اس کے اثر کا پیمانہ ہے۔

اب اگر آسمان کو بیضۂ مور کہا گیا تو گویا یہ کہا گیا کہ دنیا میں ہم پر بہت ستم ہوئے ہیں اور دنیا ہم پر بہت تنگ ہو چکی ہے۔ اور ظاہر ہے کہ بہت ستم اور بہت تنگی کے احساس کا اظہار مبالغہ نہیں ہے۔ اگر یہاں تک کہہ دیا جاتا کہ دنیا کے مقابلے میں آسمان کا وجود

ہمارے لیے ختم ہو چکا ہے تب بھی مبالغہ نہ ہوتا۔ بیضۂ مور تو بہر حال عدم کے مقابلے میں ایک وجود رکھتا ہے۔

(۲) شعر میں کچھ اور مفہوم بھی موجود ہیں۔

اوپر کہا گیا کہ بیضۂ مور بہر حال عدم کے مقابلے میں ایک وجود رکھتا ہے۔ غالب نے یہ نہیں کہا کہ ہم جس عالم میں ہیں اس میں آسمان کا وجود ہی ختم ہو چکا ہے یا آسمان نے ہم پر ستم کرنا چھوڑ دیا ہے۔ نہیں، آسمان بھی اپنے تمام روائتی ظلم وستم کے ساتھ موجود ہے اور ہم اس کا بھی نشانہ بن رہے ہیں۔ لیکن دنیا کا ستم اور اس کا احساس اتنا زیادہ ہے کہ اس کے مقابلے میں آسمان کے ظلم وستم ہمیں بہت کم محسوس ہو رہے ہیں۔ اور آسمان ہمارے لیے بیضۂ مور کی طرح ایک چھوٹی سی چیز ہو کر رہ گیا ہے۔

(۳) بہت چھوٹی چیز کا مقابلہ عموماً ذرے سے کیا جاتا ہے۔ اس شعر کا دوسرا مصرع یوں بھی ہو سکتا تھا:

"ہیں ہم کہ ایک ذرۂ خاک آسمان ہے"

لیکن غالب نے ذرۂ خاک کے بجائے بیضۂ مور کا انتخاب اس لیے کیا ہے کہ چیونٹی ایک حقیر جاندار ہے اور کم مائیگی اور کم آزاری کی علامت کی حیثیت رکھتی ہے۔ تاہم اس میں بھی ایذا رسانی کی تھوڑی سی صلاحیت ہوتی ہے، مگر بیضۂ مور میں اتنی بھی صلاحیت نہیں ہوتی۔ آسمان منبع جور وستم تو ہے لیکن دنیا کے مقابلے میں اس کی ایذا رسانی کا احساس کم سے کم تر ہوتا جا رہا ہے۔ اس تدریجی کمی کے مرحلوں کا تصویر کیا جائے تو شعر کی موجودہ صورتِ حال سے پہلے کا مرحلہ لازمی طور پر یہ ٹھہرتا ہے کہ دنیا کے مقابلے

ہیں آسمان کی ایذا رسانی محض اس برائے نام تکلیف کی طرح محسوس ہو رہی تھی جو چیونٹی کے کاٹنے سے محسوس ہوتی ہے لیکن اب یہ احساس بھی ختم ہو گیا ہے اور آسمان ایک بیضۂ مور کی طرح بے ضرر محسوس ہو رہا ہے۔

(۴) ابھی تک جو مفہوم سامنے آئے ان میں "آسمان" مبتدا اور "بیضۂ مور" خبر ہے (آسمان بیضۂ مور ہے، یا بیضۂ مور کی طرح ہے)۔ لیکن اگر مصرع ثانی کی ترتیب نثری سمجھی جائے تو "بیضۂ مور" مبتدا اور "آسمان" خبر ہو جاتا ہے۔ (بیضۂ مور آسمان ہے یا آسمان کی طرح ہے) اب شعر کا ایک اور مفہوم سامنے آتا ہے:

ہمارے حق میں بیضۂ مور بھی آسمان ہو رہا ہے۔ دنیا کا ذرہ ذرہ ہمیں آزار دے رہا ہے، یہاں تک کہ بے ضرر چیونٹی کا انڈا بھی جس میں ایذا رسانی کی مطلق صلاحیت نہیں ہوتی ہمارے لیے اسی طرح موجب ستم ہے جس طرح آسمان موجب ستم ہوتا ہے۔

یہ بھی بظاہر مبالغہ معلوم ہوتا ہے مگر دراصل مبالغہ ہے نہیں۔ یہ محض ایک ستم رسیدہ انسان کی دنیا سے شدید بیزاری کا اظہار ہے۔ بیضۂ مور بھی دنیا ہی کا ایک جز ہے اور متکلم دنیا کے جز و کل سے بیزار ہو چکا ہے۔ اب دنیا اس پر اور وہ دنیا سے بے حد تنگ ہے۔ یہ کیفیت کبھی کبھی اس حد تک پہنچ جاتی ہے کہ الفاظ میں شدید ترین اظہار بھی اس کی صحیح تصویر پیش نہیں کر سکتا۔

غالب فقط بیضۂ مور کو آسمان کہہ کر رہ گئے، لوگ تو خودکشی بھی کر لیتے ہیں۔